

O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações

Oswaldo Gabrieli
Grupo XPTO (São Paulo)





Páginas 224 e 225: espetáculo “Infecção sentimental”, Grupo XPTO. Acervo do grupo.

Página 226: clow de Júlia e Tay. Grupo XPTO. Acervo do grupo.

Sempre que me convidam a escrever um artigo para uma revista dedicada a alguma área das artes cênicas, fico bastante agoniado pelo fato de eu não ser um teórico e não ter uma metodologia aprimorada e constante de análises sobre o que faço. Boa parte das observações de que sou capaz, surgem naturalmente da observação parcial e do trabalho pessoal da pesquisa que realizo, com todas as limitações que isto pode trazer.

Decidi, desta vez, aproveitando que o espaço para veicular estes pareceres é suficientemente grande, escrever sobre alguns tópicos específicos que acho importante levantar nos dias de hoje. Estes aspectos são fruto de uma linha de trabalho que venho desenvolvendo nos últimos 23 anos a partir do coletivo, berço e caldeirão de idéias e ações que tem sido o Grupo XPTO¹²⁸. Acho que este texto servirá para entender o processo que norteou o grupo em todos estes anos, bem como para trocar experiências e dúvidas sobre o fazer teatral.

¹²⁸ O grupo XPTO foi criado em São Paulo, em abril de 1984, e nestes anos recebeu 40 importantes prêmios do teatro brasileiro.

Para entender como nasceu o grupo é preciso remontar-se a uma busca pessoal e ao encontro fortuito com pessoas e situações que apareceram na hora certa, desencadeando rumos e atitudes artísticas. Minha formação artística está vinculada ao estudo formal das artes plásticas e, num outro plano, ao teatro amador, iniciado na escola pública onde estudava e num segundo momento em associações culturais de Buenos Aires, Argentina. Porém, num momento da minha vida aparece, por acaso, o teatro de bonecos, e sua descoberta provocou em mim uma paixão à primeira vista. Descobri no teatro de títeres a linguagem cênica que daria sínteses às minhas vontades artísticas de início de carreira.

Há um dado significativo na minha chegada ao teatro de bonecos ou de títeres; trabalhei inicialmente com dois extraordinários mestres com visões profundamente diferentes no enfoque da arte. Minha primeira mestra foi Teresita Nuñez, uma titeriteira Argentina com quem fiz uma oficina e, logo, se estabeleceu uma forma de trabalho que poderia chamar de hedônica; uma relação pelo prazer de brincar com bonecos, de construir freneticamente personagens, de fazer jogos, de improvisar numa relação horizontal de autoridade. Existia a diretora, a pessoa com experiência adquirida por muitos anos, porém, a relação de trabalho no jogo teatral era num mesmo plano, uma relação democrática, de prazer, de estímulo, num ambiente de profunda alegria.

Num segundo momento, quando buscava já uma formação mais aprimorada, trabalhei com Ariel Bufaño, um diretor argentino muito conhecido no mundo do teatro de títeres, que tinha conquistado um espaço importante de evidência, criando o núcleo de titeriteiros do Teatro Municipal General San Martin.¹²⁹ Estudei vários anos com Ariel, com quem aprendi muito sobre técnicas e manipulação, além de levar-me a entender os mecanismos da arte

¹²⁹ O Teatro Municipal General San Martin é mantido pela Prefeitura de Buenos Aires e abriga em suas dependências a Escuela de Titeriteros, além de um elenco estável que regularmente monta espetáculos de teatro de bonecos.

do boneco, em processos nos quais estava muito presente o trabalho de improvisação. Porém, aqui se exercia um relacionamento de autoridade piramidal, “profissional”, num sentido agônico da palavra; éramos, em definitivo, artistas funcionários de um teatro, numa relação rígida de papéis, onde era dominante um ponto de vista único sobre o fazer artístico. Este tema, das relações agônicas e hedônicas no trabalho artístico foi fascinantemente levantado pelo Professor Doutor Jorge de Albuquerque Vieira¹³⁰, e vale à pena a leitura de seus textos.

Houve também dois eventos fortuitos que marcaram minha vida e criaram raízes profundas, um deles é o fato de ter visto, aos 11 anos de idade, uma exposição sobre a Bauhaus e um documentário sobre a obra de Oskar Schlemmer. O impacto estético foi tão forte que permeou por muitos anos a forma de fazer teatro do XPTO.¹³¹ O segundo foi ver, em 1978, num jornal de Buenos Aires, algumas fotografias do espetáculo *Mori el Merma* [Morte ao Ditador] do grupo catalão *La Claca*, dirigido por Joan Baixas, onde havia personagens e bonecos estranhos inspirados na obra do artista plástico Joan Miró.¹³² Talvez estes dois eventos, tão efêmeros e simples, tenham sido os que causaram maior comoção em minha vida, o que os faria nortear muitas das minhas experiências futuras.

¹³⁰ Refiro-me a estudos como: VIEIRA, J. A. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. *Repertório Teatro Dança*, Salvador, v. 4, p. 10-27, 2000.

VIEIRA, J. A. Dança e Semiótica. In: Julieta Calazans; Jacyan Castilho; Simone Gomes. (Org.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 244-253.

VIEIRA, J. A. “Ciência, Arte e o conceito de Umwelt”. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília: UNB/Dupligráfica Editora, 2002, p. 47-54.

¹³¹ São diversos os espetáculos do XPTO nos quais se pode observar a presença de elementos que remetem a influências da Bauhaus, notadamente de Oskar Schlemmer: *A infecção Sentimental Contra-ataca*, (1985); *Coquetel clown*, (1989); *Babel Bum*, (1994); *Buster – o enigma do Minotauro*, (1997).

¹³² Os bonecos do espetáculo foram pintados por Joan Miró e confeccionados a partir de seus desenhos e sua orientação. O *La Claca* estreou *Mori el Merma*, em Barcelona, no ano de 1978.

Um primeiro momento: a busca de novas linguagens, a linguagem como foco.

Cheguei ao Brasil em 1980 e trabalhei durante quatro anos no Grupo Ventoforte¹³³, e só me afastei do grupo no ano de 1984, assim que nasceu a proposta do XPTO. Quando o grupo nasceu, há 23 anos, nós tínhamos mais consciência do que não queríamos fazer que do que iríamos fazer. Existia uma necessidade compulsiva de trazer a “linguagem” ao primeiro plano; não era tão importante o “que dizer”, mas “como dizer”. Foi tão forte esta opção pela linguagem que optamos por trabalhar fora do teatro convencional, fazíamos *performances* formatadas em células de curta duração e o “palco” escolhido era o das casas noturnas, danceterias e cafés. Queríamos ter um contato direto com o público jovem, com o público que não ia ao teatro ou que achava teatro algo chato. De alguma maneira podemos dizer que a primeira fase dos trabalhos do XPTO se exercitou em espaços atípicos para o fazer teatral, focando um público não tradicional. Os espetáculos foram surgindo a partir das experimentações nas quais adotávamos a mistura de linguagens como tônica de nossas encenações.

Com o passar do tempo sentimos a necessidade de um maior aprimoramento técnico. Buscamos, então, locais para trabalhar que permitissem melhores condições para nossas experimentações e que, para isso, tivessem melhores condições de luz e som e, ainda, maquinarias compatíveis com as novas criações do Grupo.

Entendíamos que em qualquer projeto as linguagens ou meios utilizados deveriam se complementar como um todo, pulsando e se relacionando entre si. O cenário, o figurino, o trabalho do ator intérprete, a luz, a música, a dramaturgia, a utilização de bonecos

¹³³ O Teatro Ventoforte foi criado em 1974, no Rio de Janeiro. Dirigido por Ilo Krugli, tem sua sede hoje em São Paulo, e é um dos mais importantes grupos de teatro que trabalha com a linguagem do teatro de animação no Brasil.

e objetos animados dramaticamente, sempre funcionaram em comunhão em nossas montagens, num formato bastante orgânico e nunca “um como pano de fundo do outro”.

Na formação inicial do grupo trabalhávamos dentro de um processo colaborativo, com criação grupal e direção coletiva, mas aos poucos, isso foi tomando outros rumos. A opção por não se ter um diretor foi uma decisão clara; éramos artistas vindos de áreas diferentes, com experiências diferentes, juntando idéias sem uma necessidade de se afirmar como grupo de teatro ou de teatro de bonecos ou de música. Havia uma vontade de se expressar reunindo diferentes linguagens e deixando que o choque estético fosse nossa marca. Este modelo de trabalho durou quatro anos, pessoas foram saindo e entrando, e funções específicas apareceram dentro do processo de criação até consolidar-se a figura do diretor encenador. O próprio grupo se transformou numa espécie de escola e em espaço de experimentação para os novos integrantes à medida que iam se incorporando.

Uma das premissas que buscávamos, intuitivamente, era a de nos afastar de uma articulação tradicional do fazer teatral. Formar um grupo, escolher uma obra e montá-la não era a nossa meta. Queríamos realizar um teatro de fusão, interdisciplinar, experimental e, principalmente, com uma encenação não realista, que atingisse o espectador por outros caminhos, que o incorporasse à cena pela sedução através da linguagem cênica utilizada, que criasse um ambiente teatral onírico com muitas possibilidades de leitura.

Uma articulação cênica com diversidade de pontos de vista sobre a mesma situação nos atraía como ponto de partida, para desenvolver as pesquisas de linguagens no âmbito teatral. Queríamos trazer para a cena a impressão que recebíamos do mundo, formatadas em pequenos fragmentos, situações sem começo nem fim, *flashes* da vida em focos de revelação. Esses focos de revelação, ou recortes do mundo, nos permitem a ambigüidade, a subjetividade, a visão onírica – surrealista. Esta forma de “contar uma história” manifestou-se muito no teatro do XPTO, onde

formas animadas não se apresentavam de forma reconhecível, possibilitando uma espécie de visão gestáltica da obra: partes que sugeriam um todo, que podiam ser algo conhecido, ou não, e que mudavam na visão de cada espectador.

Pensamos a dramaturgia, desde os primeiros trabalhos do grupo (baseadas em roteiros e não em obras com diálogos escritos), como se fosse composta de peças autônomas de estrutura dramática e musical. Havia uma continuidade temática e visual, mas as partes integrantes da obra passavam ao espectador uma sensação aleatória e fragmentada. Havia uma justaposição de idéias, de imagens, e não contávamos histórias do ponto de vista Aristotélico. Trabalhávamos principalmente com “fragmentos”, situações sem começo, nem fim, com estranhos recortes do mundo. A fragmentação da trama dramática em “focos de revelação” sugere uma visão parcial do mundo, como na vida moderna. A palavra falada foi substituída por idiomas inventados ou tomava um caráter musical justaposto ao semântico. A palavra dramática era criada junto à música realizada ao vivo, (sublinhando e articulando o movimento dos atores).

Esta atitude permite que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estariam solidificados pela palavra, vagueiem sem rumo pelo terreno das ambigüidades, dos sonhos, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferentes.

Quando nos propusemos a realizar um teatro não verbal, buscávamos nos afastar de um tipo de teatro realista, no qual o ator realizasse sua *performance*, inundando a cena com palavras que apontavam ao intelecto, contando apenas uma história e sem sensibilizar os sentidos como um todo. Queríamos dar significado à imagem, ao movimento, ao gesto silencioso, codificando uma linguagem com leituras múltiplas, prismáticas, menos direcionadas que as verbais. Em nenhum momento buscamos realizar mímica ou gestos ilustrativos para cada ação. Muito pelo contrário, buscávamos extrair do gesto abstrato, do olhar, da máscara facial e

corporal, o máximo de expressão. O teatro tem e sempre teve seu lado hermético, e é necessário que seja assim. Como numa missa, muitas partes do ritual encontram-se escondidas no subsolo e vão aparecendo, emergindo, arbitrariamente no momento exato e único da revelação individual que acaba ecoando na revelação coletiva. Garcia Lorca, nosso grande “parceiro” atual, fala em sua obra *El Público*,¹³⁴: “O público não deve atravessar as sedas e os cartões que o poeta levanta em seu dormitório. Romeu pode ser uma ave e Julieta pode ser uma pedra. Romeu pode ser um grão de sal e Julieta pode ser um mapa. Que importa isto ao público?”

A Dramaturgia

Durante mais de 10 anos optamos por realizar um teatro sem a utilização de palavras. A opção por um teatro não verbal baseia-se principalmente na busca de uma comunicação mais sensorial e abstrata com o público. A palavra, no meu ponto de vista, determina planos muito objetivos de comunicação, ela basicamente explica. Sua não utilização permite e exige um teatro onde personagens, bonecos e objetos são complementados pela imaginação do público e suas projeções. Porém, este tipo de trabalho requer a criação de uma partitura muito clara para a construção da dramaturgia. Tudo deve estar presente na dramaturgia, o roteiro é a espinha dorsal da obra que estamos montando ou apresentando. Personagens sem dramaturgia parecem pairando num vácuo existencial, e isto é fácil de observar nas oficinas de teatro quando se criam apenas “seres” que acabam ficando órfãos de uma história pessoal que os sustente.

Dramaturgia é a comunicação que nos inter-relaciona como personagens teatrais, são os vínculos entre um ser e outro, entre presente, passado e futuro, entre espaços e tempos diferentes. Não

¹³⁴ LORCA, Federico Garcia. *El Público y Comedia Sin Título*. Barcelona: Seix Barral, 1978. O texto dramático *El Público* é considerado sua obra mais polêmica e difícil, e trata da homossexualidade de modo aberto.

necessariamente estes vínculos devem se manifestar às claras; podem estar encobertos no jogo poético, porém, o artista que os articula deve ter alguma clareza interior do que pretende passar ou dos mecanismos de que lança mão. Existem diversas formas de estabelecer dramaturgias e, como artistas, devemos buscar aquela que se aproxime mais da nossa busca estética, da nossa sensibilidade.

Uma dramaturgia mais clássica, aristotélica, nos coloca num espaço e tempo que permite estabelecer vínculos e conflitos entre os personagens, tensões dramáticas e uma resolução final. Outros formatos de dramaturgia trabalham por justaposição, por contraste entre uma cena e outra, expondo o conteúdo pela fragmentação das situações. São formas abertas de dramaturgia, que não têm conclusão; elas serão subjetivas, únicas para cada espectador. Existe também uma dramaturgia “musical” que se baseia na apresentação de motivos A, B, C, etc., e a repetição dos mesmos motivos em construções diferentes. Também existe a dramaturgia própria da música em cena que pontua a movimentação de um personagem ou cria ambientes sonoros e emocionais. Há também outras dramaturgias que atuam em paralelo: a do som e da luz que orientam o olhar e o ouvido do espectador para um ou outro espaço ou personagem.

Na dramaturgia específica de um trabalho não verbal, que utiliza objetos ou bonecos, precisamos criar uma partitura de ações que traduza gestualmente intenções e conteúdos. Esta partitura não é mímica, nem uma linguagem primitiva do tipo “mi Tarzan – tu Jane”, é um complexo de ações e movimentos corporais estudados, recortados e elaborados com clareza e síntese do que se quer dizer.

A partitura corporal ou gestual deve ter ponto, vírgula, silêncios, respirar com o ritmo do ator e do público. Utilizar o movimento como quem articula uma frase. Há um tempo, uma cadência, um ritmo, uma dinâmica; há movimentos que funcionam como palavras e devem ser organizados e repetidos em vários momentos. Aliás, as repetições são muito freqüentes na linguagem

do teatro de bonecos e nos permitem criar situações muito ricas e engraçadas. Como numa partitura de dança, podemos expressar com um determinado gesto uma série de intenções. Com um movimento direto criamos o foco numa ação, ou levamos o olhar do espectador para outro personagem ou objeto. Podemos realizar um movimento indireto e criar certa hesitação no personagem, trazer a dúvida ou a submissão. Enfim, nada melhor para alguém que queira realizar um trabalho focado no gestual, com partitura de movimentos, do que se debruçar sobre a pesquisa de Rudolf Laban¹³⁵, que estudou, codificou o movimento do ator e levantou informações preciosas para quem trabalha com teatro de animação e bonecos.

Quando realizamos oficinas para atores que irão trabalhar com bonecos e objetos, pedimos para realizarem uma série de exercícios manipulando o corpo de outro ator, primeiro individualmente, depois em duplas e em infinitas variações de jogos, utilizando varas, fios, manipulação direta, etc. Cada pessoa terá um nível diferente de entrega; uns serão mais confiantes, outros resistirão ao serem manipulados. Esta relação que se estabelece é igual com um boneco ou objeto. O boneco tem peso, possui um determinado tamanho, um tipo de material predominante em sua construção, há nele articulações mais ou menos flexíveis e, além disso, utilizamos prolongações para sua manipulação.

Todos estes elementos entram no jogo experimental e tem sua personalidade. Não adianta querer fazer com um boneco algo que não é de sua índole, que o violenta como objeto poético. Por isso, minha insistência em determinar primeiro um projeto: o que eu quero fazer, aonde quero chegar; e depois estudar com quais ferramentas e técnicas conseguirei obter maior expressão.

¹³⁵ Existem estudos do húngaro, Rudolf Laban, publicados no Brasil, assim como estudos sobre sua obra:

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o Mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

O espaço cenográfico como atitude na busca de uma nova poética

Após 14 anos realizando um trabalho não verbal e apostando em imagens quase alegóricas para nossas montagens, percebemos que estávamos fechando uma etapa na história do Grupo e começamos a enveredar por outras estradas, trazendo novos focos de interesse e discussão. O XPTO até o final do milênio tinha trabalhado quase ininterruptamente em palcos de teatro à italiana. Também havia certo barroquismo na imagem dos personagens e das cenas que criávamos. Eram nosso cartão de visita e uma âncora que nos prendia a portos conhecidos. Mas, queríamos enveredar por novos caminhos, explorar novos espaços cênicos e uma ruptura fundamental se produziu a partir do espetáculo *Estação Cubo*, (2002).

O palco de teatro italiano onde trabalhamos todos estes anos foi, de alguma forma, um porto seguro onde público e artistas sabiam como se comportar. No palco italiano nos confrontamos com uma visão apenas frontal do mundo. Os artistas que trabalham neste tipo de palco sabem, de antemão, as regras básicas advindas de sua configuração técnica, regras que fornecerão uma base segura ao projeto de montagem, e vislumbram antecipadamente como tudo irá funcionar. Até o fato de um determinado teatro já ter um nome conhecido e ser um lugar freqüentado tradicionalmente por um tipo de público, interfere na intenção de montar um determinado gênero teatral visando um perfil específico de espectador. No palco italiano existe um “controle” exagerado que cria regras de ação e o imprevisto torna-se um fator pouco ponderado.

O espaço alternativo é uma incógnita do começo ao fim. Você pode, como artista, projetá-lo de acordo com as necessidades da obra, mas tudo ganhará novos significados durante o processo de montagem. Com a chegada do público haverá, sem dúvida, um

novo confronto e a descoberta de aspectos que não haviam sido pensados. O público estará sem parâmetros pré-estabelecidos e deverá agir de forma criativa e atuante durante a encenação. Dificuldades, surpresas e mudanças drásticas de caminhos ocorrerão após a estréia e durante todo o tempo em que a montagem estiver em cartaz.

Nos últimos anos, graças ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro¹³⁶, tivemos a oportunidade de realizar algumas experiências (sem a necessidade do “tem que dar certo”) em que a configuração do espaço cênico foi totalmente relevante e ponto de partida para a elaboração do projeto.

Para a montagem da peça *Estação Cubo*, construímos um grande cubo metálico de seis metros de altura, formado por 27 pequenos cubos, que possibilitavam em seu interior, três níveis de palcos em 360°. O cubo (que lembra o brinquedo “cubo mágico”) é vazado e permite ao espectador olhar para o público que está na platéia a sua frente e nas platéias laterais. Em cada local onde era montado, o cubo devia se relacionar, também, com a paisagem do entorno. Tudo estava descoberto, não havia truques de cena ou lugares para se esconder. Desde o momento em que o ator punha o pé na cena estava mergulhado dentro dela, interagindo com o espaço externo e interno, com os diferentes planos do cubo e com uma platéia em 360 graus. Escadas permitiam aos atores ir de um plano ao outro, e um guindaste horizontal ancorado no último andar os transportava pendurados pela periferia do cubo. A arquitetura cenográfica interferia também na dramaturgia, possibilitava diálogos paralelos, justaposições de idéias, personagens em diversos andares do cubo falando textos independentes que se articulavam em paralelo e davam uma dimensão cubista (sem trocadilho) ao entendimento. Podíamos ter no andar térreo pessoas olhando para

¹³⁶ O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo existe desde o ano de 2002. O Grupo XPTO foi contemplado três vezes com recursos do Programa nos anos de 2002, 2004 e 2006.

um pretense suicida prestes se jogar do teto do cubo; em outro andar, duas *Drag Queens* fazendo um discurso paralelo; policiais entrando e saindo da estrutura; um homem sentado na ponta do guindaste fazendo um discurso crítico sobre a cidade e dois grafiteiros pendurados no guindaste desenhando no plástico com o qual a polícia havia interditado o cubo. Era uma dramaturgia prismática, como se estivesse instalada na própria vida e pulsar da cidade.

Por que esta opção pelo espaço alternativo? Provavelmente porque estava mais afinado com a busca de um teatro vital, que dialoga diretamente com o mundo em que vivemos; um teatro que, mesmo quando toma como ponto de partida um texto já existente, serve como interlocutor de uma vivência maior e holística da realidade.

Este projeto de estrutura modular também nos permitiu articular o espaço noutros formatos. Em *Pulando Muros*, montagem de 2005-6, os módulos configuravam as torres de um pátio fechado por lonas e possibilitavam a criação de muros. Estes muros dividiam a platéia em dois, podiam avançar e recuar, espremer o público num canto da sala e também provocar diferentes arranjos de cena, obrigando a platéia a interagir com o espaço de forma viva, como na vida real.

Um olhar sobre o teatro de animação e o Títere

Quando falamos em nos expressarmos teatralmente através de um títere, estamos falando de um instrumento poderoso de comunicação. O títere, já na sua aparição, cria uma ponte direta com o espectador, é uma máscara que chega definida com um papel claro para o jogo dramático. Essa é uma diferença importante em relação ao trabalho do ator, porque para que a platéia acredite em seu personagem, o ator precisa estabelecer com o público uma relação mais demorada e complexa de comunicação.

O boneco cativa desde o primeiro instante, ele anula a

resistência natural do espectador e o predispõe para o jogo teatral. É fácil notar a rápida reação da platéia ao assistirmos uma montagem de teatro de bonecos ou de animação. A comunicação é imediata e a participação do público torna-se natural. Está claro que isso é algo fantástico para alguém que quer se comunicar e, por isso mesmo, tem sido largamente utilizado na publicidade, que sempre pretende um retorno rápido do público como consumidor.

Porém, aí reside um perigo que toma conta, principalmente dos jovens artistas: a falta de um mergulho mais profundo na linguagem, que os conduzem a fazer teatro de bonecos, muitas vezes, despreparados.

No Oriente, principalmente no Japão, artistas dedicam longos anos de suas vidas se aprimorando no estudo da arte¹³⁷. No Brasil, muitas pessoas saem de oficinas de duas semanas já se sentindo preparadas para trabalhar com bonecos, montam pequenos trabalhos e começam a se apresentar. Não vou entrar no mérito de julgar este tipo de comportamento, porém, é fácil ver nestes trabalhos uma evidente demonstração de despreparo: bonecos andando de forma simpática e fazendo gestos que tiram do público rápidas gargalhadas, gestos engraçadinhos e repetitivos, e só. Nada de dramaturgia, nem a menor idéia da complexidade de arquétipos que esta linguagem desvenda; é evidente a falta de conteúdo, falta de um aprimoramento técnico e estético e um desconhecimento quase total desta arte milenar, complexa e riquíssima em possibilidades expressivas. Outro questionamento que lanço é sobre a escolha, de antemão, de uma técnica para realizar um trabalho com bonecos; ou seja, a escolha da técnica como ponto de partida. Creio que não poderia pensar em termos de realizar uma obra de títeres tendo como ponto de partida apenas a amostragem de uma técnica, sem antes, ter claro o objetivo poético da obra. A técnica e a opção por utilizar bonecos ou atores numa montagem é fruto de uma necessidade artística; o que eu quero dizer, para quem e em

¹³⁷ Refiro-me principalmente aos: Teatro Nô, Bunraku e Kabuki.

que contexto histórico. O artista titeriteiro é como qualquer outro artista: uma antena que capta o mundo. Um artista que também está antenado com seu universo interior, que faz a conexão entre estes mundos e a transforma em poesia de imagens, em sons, em palavras. Depois virão todas as técnicas, as linguagens, os meios e caminhos, formas de dizer e mostrar-se ao mundo.

Cada vez mais a vivência do fazer artístico toma o mesmo rumo de outras profissões, a especialização. Porém, se isso serve para um médico que opera medula e para outro que se especializa em olhos, para um artista pode significar uma visão empobrecida, tacanha, sobre a obra de arte que está sendo construída.

Acho que um artista das artes cênicas, seja ele diretor, ator, cenógrafo ou bonequeiro, precisa ter uma visão global de tudo que está acontecendo em cena. O ator que não sabe onde está parado, que não cria geometrias com os outros atores, que não sabe lidar com o objeto ou o figurino; um diretor que não tira proveito do espaço cenográfico criado; um cenógrafo que apenas enche a cena de informações e objetos desnecessários, ou que confunde cenografia com “decoreção de palcos”, pode ser catastrófico para a obra que está sendo montada ou encenada. Todos os elementos que compõem a obra devem dialogar.

O depoimento poético

A cada dia tenho mais nítida a sensação de que o teatro que me interessa fazer é aquele que coloca o ator intérprete, a direção e a dramaturgia, dando um depoimento poético do nosso íntimo através da obra como um todo. São os artistas se expondo com todos os seus recursos estéticos, de modo a fazer uma reflexão sobre a vida, um olhar crítico, próprio e poético sobre o mundo.

Parece-me fundamental promover dentro de um coletivo um processo autêntico de transformação do artista, de sensibilização. Estamos inseridos num mundo onde cotidianamente se cristalizam

as emoções como fotos posadas para revistas de moda e novidades. Notícias terríveis circulando frente ao olhar dopado das grandes massas. Tudo se banaliza, e fica o estereótipo. A mediocridade possante das “celebridades” ditando, e uma infinidade de copistas copiando.

Tenho a sensação de que a formação técnica dos novos artistas tem se aprimorado muito nos últimos tempos. Temos hoje em São Paulo atores com grande desempenho técnico. Têm-se formação e informações sobre circo, dança, teatro físico, e muitos deles também já tiveram experiências com teatro de animação. Porém, percebo que há um vácuo quando confrontamos estes artistas na busca de uma reflexão sobre o mundo, apenas como seres humanos, vivenciando o drama da vida. Em muitos casos inexistente um olhar poético sobre a realidade, uma reflexão que poderá motivar o rumo de uma obra. Será que não estaremos formando apenas técnicos, “virtuosos”, super atores e marionetistas sem “alma” e despreparados para o diálogo poético e crítico com o mundo, com a vida?

Muitas das montagens que criamos no XPTO surgiram de motivações temáticas, de idéias soltas, de vontades. O ponto de partida pode ser vago se nos movemos com uma intuição aguçada, sensível ao eco que as idéias produzem dentro de um grupo. Dali para frente o jogo, a cumplicidade, a confiança. Trabalhar longas horas brincando, treinando nossos corpos e, principalmente, aguçando nossa capacidade de fantasiar, de alongar os horizontes daquilo que nos é conhecido. Aulas diversas, oficinas de canto, de voz, de corpo, enfim. Horas de jogos de improvisações geram este caldeirão com todas as idéias e vontades, sem censura, por mais absurdas que possam parecer.

Uma pesquisa bibliográfica poderá aportar novos dados para reflexão. Em alguns casos, a pesquisa de rua, de campo, junto a parcelas da população, poderá fornecer matéria prima para o novo trabalho.

Com o material levantado se articulará uma espécie de roteiro ou mapa de intenções. Às vezes, vários mapas são confrontados

dando um panorama da forma com que cada componente da equipe vislumbra a obra em gestação. A partir desse confronto, pode-se checar como mudam os interesses do coletivo e a visão individual que cada participante tem sobre a obra a ser realizada. Aos poucos, o roteiro ganhará vida e se transformará no decorrer dos ensaios.

O teatro tem a catártica capacidade (se quisermos) de virar nossa vida do avesso, de nos confrontar com nossos sonhos, desejos, medos e fantasmas, e de transmutar tudo isto em arte. No teatro nos transformamos e nos tornamos transformadores. É um rito de encontro com Dionísio o deus grego da festa, do teatro e do prazer; e com Apolo, deus da forma e da perfeição, para entendermos o fazer artístico como um jogo da vida com seus conflitos e polaridades, para entendermos nossas relações pessoais e nossa relação com o mundo, para que se imprima na obra um caráter único e pessoal e através dela uma projeção de nosso eu criador.