



**POR UMA PEDAGOGIA DAS FORMAS EXPRESSIVAS:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro**

TOWARDS A PEDAGOGY OF EXPRESSIVE FORMS:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group

Flávio Américo Tonnetti

 <https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7602

**Por uma pedagogia das formas expressivas:
uma conversa sobre os 40 anos do Grupo XPTO de teatro**

Resumo: O texto é uma entrevista com Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, fundadores do Grupo XPTO de teatro, concedida à Flávio Tonnetti. Ao longo da entrevista, abordam-se aspectos sócio-históricos do contexto de formação do grupo, seus campos de atuação e sua linguagem artística, bem como a relação do grupo com o público e com a crítica. Também falam da relação com curadores e outros artistas do contexto nacional e internacional, oferecendo um panorama bastante rico das décadas de 1980 aos anos 2000. Tratam, ainda, da potência do teatro de animação como linguagem e do teatro de grupo como forma política, trazendo, ao longo da conversa, a emergência de temas contemporâneos de interesse teatral e as estratégias adotadas para a sensibilização do público.

Palavras-chave: Grupo XPTO; teatro de grupo; teatro de animação.

**Towards a pedagogy of expressive forms:
a conversation on the 40th anniversary of the XPTO theater group**

Abstract: The text is an interview with Osvaldo Gabrieli and Beto Firmino, founders of the Grupo XPTO theater group, conducted by Flávio Tonnetti. Throughout the interview, they discuss the socio-historical context of the group's formation, their fields of activity, and their artistic language, as well as the group's relationship with the audience and critics. They also talk about their interactions with curators and other artists in both national and international contexts, offering a rich overview from the 1980s to the 2000s. Additionally, they address the power of animation theater as a language and group theater as a political form, bringing forth contemporary themes of theatrical interest and the strategies adopted to engage audiences.

Keywords: Grupo XPTO; group theater; animation theater



1 Sobre o Grupo XPTO

Fundado em 1984, o Grupo XPTO se consolidou como um dos mais importantes e inovadores grupos de teatro do Brasil. Celebrando 4 décadas de existência, sua trajetória é marcada por uma estética singular que – ao combinar o teatro de bonecos, a composição musical e as artes visuais – revolucionou a cena teatral brasileira, influenciando gerações de artistas. A partir de uma proposta experimental, o XPTO se destacou por suas criações originais, com apresentações marcadas por uma dramaturgia inconfundível que, através de uma direção artística e musical articuladas, tem conquistado públicos de todas as idades, além de despertar o interesse de críticos e pesquisadores no Brasil e no exterior.

Com um repertório de dezenas de espetáculos, o grupo recebeu inúmeros prêmios, consagrando-se como referência no cenário de artes cênicas. Levando seus espetáculos para diferentes contextos, o grupo vem contribuindo para a democratização do teatro e para a formação de novos públicos, com especial atenção ao público infanto-juvenil, estabelecendo uma verdadeira pedagogia por meio de formas expressivas, em que temas contemporâneos emergentes, como a degradação do meio ambiente e a destruição do planeta, são abordados de forma lúdica e sensível. Estética e política se organizam em torno de uma pedagogia das formas sensíveis, numa busca constante por uma linguagem que comunique os desafios do tempo presente pelas vias da sensibilidade.

Ao longo dessa conversa com dois de seus fundadores, Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, discutiu-se a potência artística e discursiva do teatro de animação como linguagem, aspectos contextuais do teatro de grupo como forma política e a emergência de temas contemporâneos de interesse teatral, além das estratégias adotadas para a manutenção do grupo e para a sensibilização do público. Além disso, os entrevistados nos ofereceram ao longo dessa conversa um excelente panorama da cena cultural brasileira e teatral paulistana desde a década de 1980, expresso pela interação e contato com artistas, críticos e curadores ao longo de todos esses anos.

2 Entrevista

Flavio Tonnetti: Sempre que nos reunidos, falamos sobre uma certa mudança no caráter e na forma de atuação do grupo, assinalando a passagem de produções mais coletivas e grandiosas para produções, nos anos mais recentes, de performances menores, até com atores solo. No caso de vocês, o retorno a formatos menores se conecta com a formação original do grupo. Gostaria de iniciar com vocês delineando esse percurso a partir do surgimento do XPTO.



Oswaldo Gabrieli: Bom... O grupo nasce, na verdade, de uma forma casual. Eu ia fazer uma exposição no *Café Piu Piu*¹, um bar bastante conhecido em São Paulo. E eu convidei a Natália Barros e o Beto Firmino – nós namorávamos à época – para fazer um pequeno número na abertura da exposição, num palquinho que tinha nesse bar. E a gente fez uma história pequenininha, de uns vinte minutos. Aí um amigo nosso, o André Gordon, que era cantor e tocava um pouco de piano, nos abordou: “Nossa, que legal o que vocês estão fazendo, super me interessei em fazer alguma coisa junto”. E esse foi o nascimento, bem espontâneo.

Beto Firmino: Só que a coisa foi tomando um rumo. No início, a gente trabalhava pouco em teatros e muito mais em casas noturnas ou em lugares alternativos. Na época, tinha o *Madame Satá*², onde a gente se apresentou algumas vezes. Depois, a gente começou a entender que precisávamos ter a estrutura do teatro, não como uma coisa que nos fechasse em torno de uma estrutura, mas como elemento que poderia nos ajudar, em termos de recursos de som, de luz etc. E a gente acabou optando por adaptar nossas pequenas performances em torno de trabalhos articulados para a realização em teatro.

Flavio Tonnetti: À época vocês já se percebiam como um grupo de teatro ou mais como um grupo performático? Como eram essas performances?

Beto Firmino: Na verdade, não havia uma pretensão de fazer uma coisa “de teatro” ou “como teatro”. Era uma reunião de amigos que tinham um universo cultural comum, e que queriam fazer alguma coisa para se inserirem nesse universo que a gente frequentava – que era o das casas noturnas, dos shows de música etc. O que a gente tinha em mente já era, sim, uma coisa cênica, só que sem pensar em chamar de teatro, ou sem que fosse um “espetáculo de teatro”. Tanto que, no começo, as primeiras premiações que a gente recebeu foram como “categoria especial”. Não conseguiam nos dar prêmios de categorias tradicionais – como direção, dramaturgia, atuação – porque não conseguiam nos ver como grupo de teatro. Mas premiavam com categoria especial, porque o teatro permeava, ainda que não fosse exatamente o que se esperava de uma peça teatral.

Oswaldo Gabrieli: Porém, eu venho de uma tradição de teatro, e trabalhava com teatro na Argentina. Eu me formei em Belas Artes, mas entrei no teatro com dezesseis anos, praticamente. Eu trabalhava no elenco de marionetistas do *Teatro San Martín*³, em Buenos Aires. Aí eu venho para o Brasil, porque tinha conhecido uma companhia brasileira, que era o *Vento Forte*, num festival, e fiquei apaixonado pelo trabalho deles a ponto de vir até aqui e decidir ficar. E fico trabalhando

1 *Café Piu Piu* é espaço musical localizado na zona boêmia entre os bairros do Bexiga e Bela Vista, na cidade de São Paulo, conhecido por suas apresentações de música ao vivo e por seu vínculo com a cena cultural alternativa, ainda hoje em atividade com uma intensa programação de shows.

2 *Madame Satá Club*, um icônico ponto de encontro da cena alternativa e LGBTQIA+ de São Paulo, localizado no bairro da Bela Vista. Este espaço foi crucial para o teatro e a cultura underground paulistana, promovendo encontros e eventos culturais nas décadas de 1980 e 1990. O nome do local homenageia o famoso personagem *Madame Satá*, figura emblemática da boemia carioca e símbolo de resistência e diversidade sexual na cultura brasileira.

3 No *Teatro General San Martín*, em Buenos Aires, Argentina, o elenco de marionetistas integrava o complexo cultural conhecido por suas produções de teatro de bonecos, destacando-se internacionalmente pela qualidade e inovação no campo das artes cênicas.



quatro anos com o *Vento Forte*⁴, fazendo duas peças com um sotaque absurdo, muito maior do que o que eu tenho agora... E a gente do XPTO se conhece nesse meio. Foi, inclusive, onde eu conheci o Beto. Num momento de tentar fazer coisas diferentes. O Beto, a Natália e o André não tinham, num primeiro momento, nada a ver com teatro. Nenhum dos três. A Natália trabalhava com poesia, compondo música e cantando. O André e o Beto, sempre músicos. Eu era o único que tinha essa veia mais teatral, e, especificamente, de teatro de bonecos e de animação.

Beto Firmino: Queria acrescentar que muito da nossa aproximação artística se deu a partir de umas apresentações que o Osvaldo fazia com uma boneca que ele tinha, chamada Plauta. Uma boneca bem pessoal, que era quase um *alter ego* dele – um *alter ego* bem safado, diga-se de passagem. Não era uma boneca de espetáculo, era só para encenações mais íntimas mesmo. E eu lembro que, quando eu tomei contato com ele fazendo essa boneca, eu fiquei muito mexido, muito encantado, porque achava aquilo de uma potência incrível. Algo que criava em mim um efeito realmente apaixonante. Eu acho que parte do nosso relacionamento se deve também a esse encantamento produzido pelo Osvaldo performando com a boneca Plauta, em um trabalho propriamente de cena, como ator bonequeiro. O XPTO entra na relação com o teatro por aí, não por uma forma burocrática institucional de quem tem uma pretensão de fazer teatro, mas como algo que estava presente como linguagem.

Osvaldo Gabrieli: Era uma época recém-saída da ditadura, num momento em que o teatro estava muito desarticulado no Brasil. Tinham aquelas figuras históricas que eu ouvia falar, como o Zé Celso, que para mim era uma miragem – que eu só vim a conhecer muitos anos depois. E muitas outras figuras que eu nem conhecia – até porque eu nem era brasileiro. Nesse período de desarticulação, rolava um teatro muito político, com uma posição um pouco panfletária até na forma de se dirigir ao público – um tipo de teatro que para mim era absolutamente desinteressante, porque não tinha a menor linguagem artística. Eu defendo que você pode trazer uma ideologia, mas sempre a partir de uma linguagem expressiva – isso é o fundamental. E isso não acontecia. Era um teatro que não tinha poesia. E no *Vento Forte* era diferente, porque era um teatro com muita poesia, voltado basicamente para crianças. E o que me fascinava era que tinha dança, tinha corpo, pessoas bonitas e sensuais – algo que eu comecei a achar muito interessante no Brasil. De alguma forma, quando nasce o XPTO, a gente quer romper um pouco com essa coisa formal do teatro. Até hoje, quando vou ao teatro – e isso me incomoda muito – ainda vejo formatos engessados, até na forma de falar dos atores, com uma atmosfera que cheira à coisa velha. Eu penso o teatro que a gente faz como uma unidade, como se fosse a obra de um único artista, como alguém que pinta um quadro. Porque o teatro junta muita gente em funções diferentes – tem ator, diretor, produtor... – e, às vezes, essa junção não dá liga. Criam-se muitos *Frankensteins*. Cada vez menos, é verdade, porque São Paulo trabalha muito bem com teatros de grupo, mas ainda vemos obras em que o figurino

4 O Grupo **Vento Forte** de Teatro Experimental foi fundado por Ilo Krugli e Pedro Domingues de forma itinerante na década de 1970, até instalarem-se em São Paulo nos anos de 1980. Focado em teatro de bonecos e experiências teatrais educativas, o grupo é reconhecido por sua contribuição ao teatro brasileiro e latino-americano, formando e dando origem a diversos outros grupos.



não tem nada a ver com o cenário, que não tem nada a ver com a direção. Onde cada um fez o seu trabalhinho separadamente e as coisas não dialogam. E a gente estava pensando o fazer teatral do XPTO como uma coisa integrada, onde a música, como pulso, tinha a mesma importância que a atuação, assim como a imagem e a performance corporal. Tudo era muito estudado. E os espetáculos nasciam não de uma dramaturgia preconcebida, mas de algo criado durante os ensaios, que partisse, por exemplo, de um figurino – como é o caso do *Coquetel Clown*, de 1987, cuja inspiração, inclusive, veio depois de ver uma exposição de artes plásticas de um coletivo de amigos. Fiquei tão mexido com essa exposição que projetei um figurino logo em seguida, e do figurino nasceu o espetáculo. Já outros, nasceram da música. Ou seja, havia muitos pontos de partida. Algo pouco comum no teatro.

Beto Firmino: Ainda sobre a gênese do grupo, é importante lembrar qual é esse universo do qual o Osvaldo fala. Por um lado, havia essa coisa mais poética – que se percebia no *Vento Forte*, ligado muito ao teatro de animação, de bonecos, de dança e música ao vivo. Por outro, eu, Natália e André estávamos ligados à música pop, em especial ao rock brasileiro dos anos 1980, que tinha a ver com uma cultura do pós-punk, que vira depois o *new wave*. É a partir desse lugar que vem uma necessidade de trazer essa verve poética para um universo mais urbano. E eu tinha uma questão com o *Vento Forte*. Eu tinha feito umas aulas num curso que o Osvaldo estava dando lá, na época que a gente se conheceu. E me incomodava – com meu espírito pós-punk, até chato, exagerado e equivocado em alguns momentos – com essa coisa muito telúrica, muito pé na grama, que tinha o *Vento Forte*, enquanto, em volta, a cidade estava pegando fogo, cheia de concreto, com todos seus conflitos de metrópole. E aí tem um evento que sempre que eu falo do XPTO eu gosto de citar porque é, para mim, um elemento muito importante dessa gênese, que é o episódio do *Orelhão Náufrago*. Nesse curso, Osvaldo propôs um exercício de cena em que ficávamos todos cobertos por um tecido, como se fosse uma rede de pesca num fundo do mar. E cada um tinha que fazer uma cena ali embaixo e depois explicar que cena era essa. Tinha um que era uma estrela do mar, outro que era um peixinho etc. E então eu começo a fazer um ruído – pi, pi, pi – sem parar. E quando me pediram para explicar, falei que estava fazendo um orelhão náufrago. E aquele objeto criou um puta ruído na aula. Destrambelhou tudo, era um corpo estranho naquele universo encantado que era o fundo do mar. E aí, depois, no primeiro espetáculo do XPTO, o *Infeção Sentimental Contra-ataca*, de 1984, surgiu o personagem do orelhão. Esse episódio ilustra um pouco esse casamento, de uma poética que vinha de uma coisa mais telúrica, para um confronto com um universo mais urbano. Na época, o grande impacto provocado pelo XPTO é que era um teatro de animação que tinha como universo de linguagem a cidade e o urbano.

Osvaldo Gabrieli: E isso estava presente em todos os integrantes, como motivação inicial.

Beto Firmino: A gente vivia nos porões da cidade. O nosso universo era o *Madame Satã*, era o *Cais*⁵, era todo *underground* paulistano. *Underground* mesmo! No *Madame Satã*, o *show* acontecia

⁵ Localizado em São Paulo, assim como o *Madame Satã* e o *Café Piu-Piu*, o **Cais** foi ponto de encontro para artistas e músicos que, com seu público alternativo, contribuiu para a efervescência cultural desse período.



lá embaixo, num porão. O *Cais* era também um porão na Praça Roosevelt. A gente vivia nos porões da cidade. Os ratos das urbes. Mas o que eu acho relevante é que isso tudo se encontrou com essa poética, que já era muito forte no trabalho do Osvaldo, tanto no *Vento Forte* quanto na própria formação do Osvaldo como artista plástico, como bonequeiro e como dramaturgo. Era uma molecada que era, sim, uns ratos de porão de São Paulo, mas que encontraram uma vazão para que esse universo pudesse aflorar com poesia...

Flávio Tonnetti: Curioso, porque o *Infecção Sentimental* é de 1984, com vocês no auge de uma nova contracultura no contexto da abertura democrática.

Beto Firmino: E num contexto já posterior à contracultura dos anos de 1970 como contestadora do *establishment*. Porque os anos 1970 encheram o saco, e ninguém aguentava mais ver cabeludo barbudo de chinelo de pneu. Aquilo lá se esvaziou, sendo completamente incorporado pelo *status quo*. Então surge o *punk* para contestar essa contracultura dos *hippies*. E depois o *punk* se esgota, por sua própria natureza *no future*. E aí vem a *new wave*, que jogava um pouco mais com a questão da ironia. De lidar com a máquina de dentro da máquina. Esse caldo todo aí se encontrou com a poética que o Osvaldo estava trazendo.

Osvaldo Gabrieli: Teve dois eventos que foram muito marcantes. Em 1985, houve um festival de teatro de bonecos em Curitiba, e eu tinha estado num outro festival no Maranhão, que na altura discutia coisas que considerávamos pré-históricas, por exemplo, se uma coisa era boneco ou não era boneco, se isso ou aquilo entrava ou não numa categoria ou em outra, discussões superadas há muito tempo. E eu falava para o pessoal, ou vão amar nosso espetáculo, porque reconhecem algo que vai por outro caminho, ou vamos ser massacrados. E rolou isso, porque era tudo numa linha bumba-meu-boi, com coisas sempre ligadas a uma temática brasileira bem tradicional. E, de repente, a gente entrava com essa coisa muito urbana, com sacos de lixo e bonecos feitos de canos retorcidos... Tinha uma série de características do trabalho que rompiam completamente com aquela lógica. De certa forma, foi um marco. Só que nesse festival – porque sempre traziam uma atração internacional – tinha um grupo de Liubliana, da Eslovênia, que na época ainda era Iugoslávia. E eles ficaram encantados com o nosso trabalho e nos convidaram para um Festival que ia acontecer por lá em 1986. Perfeito. E a gente surtando com essa possibilidade de ir para o exterior já no segundo ano de vida do grupo. E aí, por acaso, apresentamos uma cena, logo depois desse festival, no Madame Satã, num dia em que estavam o Sérgio Mamberti, o Cláudio Mamberti e o Mario Prata. E aí os três ficaram: “Ah, que maravilha” e “não sei o que, não sei o que lá”. Você que conhece essas figuras, imagina o que vem daí, né? E o Mário fala assim: “Olha, acabou de chegar para mim um convite pra escolher três trabalhos brasileiros para irem ao Festival de Montevideo. E eu fiquei fascinado com o trabalho de vocês, vamos levar pra Montevideo”. E a gente assim... puta merda... não sabíamos até que ponto isso era lorota do Mário – depois a gente conheceu o Mário – e a gente pensava assim: em qual dos três o Mário estava interessado, porque éramos todos juvenzinhos, ou seja, a gente achava que era xaveco para futuros encontros. Mas rolou! E a gente foi para o Uruguai em 1986. E lá também foi um escândalo, porque naquela época se pensava que teatro era uma coisa que só se



fazia por atores com mais de 40 anos. Como é que um grupo com jovens de vinte e poucos anos vai se apresentar? Eu era o mais velho, com 25 anos, a Natália tinha uns 19 ou 20.

Beto Firmino: E isso era uma contingência cultural que tinha a ver com a própria política, com a repressão da ditadura no Uruguai. Tinha havido um êxodo duma geração inteira. Nem tinha artista jovem, porque quem era jovem se exilou.

Oswaldo Gabrieli: E havia a associação de críticos, que eram todos uns matusaléns, e que nos odiaram. Mas havia algumas pessoas que tinham um olhar mais afinado e, nas 2 ou 3 vezes em que a gente se apresentou, rolou uma empatia muito grande com o público jovem. Inclusive, fomos convidados pela embaixada brasileira para fazer uma apresentação extra no teatro da Aliança Francesa, graças a esse impacto causado por um espetáculo que saía totalmente desse quadradinho tradicional. Rapidamente, no boca-a-boca, acabou aparecendo um monte de jovens que lotaram a peça.

Beto Firmino: Os jovens que estavam lá se mobilizavam.

Oswaldo Gabrieli: Pessoas da mesma idade dos atores. Isso é o mais louco. E a gente sentindo uma resistência enorme de algumas pessoas de meia-idade. Depois vieram as críticas, algumas terríveis, de gente sem a menor abertura para um teatro desse tipo.

Flávio Tonnetti: Vocês guardaram essas críticas?

Oswaldo Gabrieli: Algumas coisas temos. Mas do Uruguai não temos muita coisa. Porque o que rolava muito eram os programas de rádio, com entrevistas que duravam duas horas, tomando chimarrão. E a gente estava acostumado ao ritmo brasileiro, em que 15 minutos já era muito tempo. Hoje em dia, 5 minutos já é um acontecimento. Nem tem mais esse espaço. Ninguém fala mais de teatro. Isso tudo nos colocou, dum momento para o outro, num espaço internacional. E aí a gente vai para a Iugoslávia fazer nossa apresentação poucos meses depois do acidente nuclear da usina de Chernobyl. Era um espetáculo absolutamente urbano, representando a realidade de São Paulo, visualizado sob o elevador do Minhocão, com um monte de sacos de lixo e pessoas comendo dos sacos de lixo e coisas assim, dentro de uma linguagem estilizada. Só que lá, na Iugoslávia, ele foi interpretado de outra forma. No dia seguinte, apareceu no jornal uma matéria com a chamada “Ecológica Metáfora”, algo que no papo com a imprensa local também aparecia. E, claro, lá também teve gente que odiou o trabalho. Um crítico mandou uma nota dizendo: “Vocês são muito jovens para fazer essas coisas, tem que começar lendo os clássicos”. Com esse papo. Mas tinha uma crítica que saiu do espetáculo aos prantos, muito emocionada, falando que era impressionante como a gente tinha captado o que aconteceu em Chernobyl, que os seres monstruosos que a gente criava tinham a ver com a catástrofe nuclear. E não tinha nada a ver com Chernobyl. Acontece que o espetáculo não tinha uma única palavra. Ao longo da trajetória do XPTO, ficamos 12 anos em cena sem falar uma única palavra. Era só música, corpo, movimento e imagens.

Flávio Tonnetti: E quando foi que a palavra entrou?



Beto Firmino: Foi no SESI⁶, em 1996, no espetáculo do *Pequeno Mago*. Mas era só em um dos planos dramaturgicos que a palavra entrava, nos outros não. Só os personagens adultos é que falavam. No universo mágico das crianças não tinha texto.

Oswaldo Gabrieli: Foram anos iniciais muito intensos. Logo depois fomos para a Espanha, porque em Montevideo tinha um diretor teatral que nos convidou para o Festival de Teatro de Animação de Cádiz. E fomos super bem-recebidos. E um festival leva a outro que leva a outro... E de cara a gente teve uma carreira internacional muito grande. Só que a gente não tinha a perspectiva do tempo, e do que o futuro vai te colocar na vida. A gente achava que isso era a coisa mais natural do mundo, mas depois a gente foi ficando mais velho e percebeu que isso não era nem natural, nem a coisa mais normal do mundo, que a vida era dura para caramba. Tenho a impressão de que a gente não soube aproveitar bem as oportunidades.

Flávio Tonnetti: Mas o que isso significa? O que vocês teriam feito que deixaram de fazer?

Oswaldo Gabrieli: Tirar mais partido dessas inserções internacionais. Hoje em dia, a gente se move através da internet, mas nessa época não. Você poderia fazer uma coisa maravilhosa no Brasil e nunca ninguém iria se inteirar disso na Europa. Nós tivemos duas fadas madrinhas quando fomos ao Festival de Canela, um festival muito tradicional de teatro de animação bem dentro desse padrão convencional – em que você vê 10 espetáculos e 9 são parecidos em termos de linguagem e modos de atuação. E quando a gente se apresentou por lá, tinha uma romena e uma inglesa nos assistindo, que eram a Margareta Niculesco⁷ e a Penny Francis⁸. E a Margareta era uma daquelas figuras importantíssimas, diretora da École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, em Charleville-Mézières, na França. E a Penny Francis escreveu uma matéria sobre a gente na Inglaterra numa revista que se chama Animations⁹. A Margareta ficou em contato com a gente, numa época em que não tinha e-mail nem nada. Era uma comunicação muito difícil, por carta. Mas a gente manteve contato. Aí rolou uma oficina de direção teatral, oferecida pela Margareta e por outros diretores de teatro de animação. E eu fui para a Espanha fazer essa oficina com uma bolsa. Outras coisas foram se armando e acabamos na programação de um Festival em Charleville-Mézières. E olha a sacada dessa mulher: levar um bumba-meu-boi, com velhinhos do Maranhão, com a coisa mais raiz, mais

6 **SESI** – Serviço Social da Indústria – é uma instituição com histórico de apoio ao teatro e à cultura brasileira, financiando atividades educativas, espetáculos teatrais e eventos artísticos como parte de sua missão de democratização à cultura a partir de suas diversas unidades espalhadas por todo o Brasil. Na Avenida Paulista, cartão postal da cidade de São Paulo, onde está sua sede, o SESI possui seu mais importante teatro, onde se apresentam destacados grupos e atores da cena artística brasileira, quase sempre com lotação máxima de público, que acessa os espetáculos de forma gratuita.

7 Diretora de teatro e especialista em marionetes, **Margareta Niculesco** foi figura central no desenvolvimento do teatro de marionetes contemporâneo. Sua atuação foi essencial na revitalização do teatro de formas animadas na Europa, com trabalho reconhecido internacionalmente.

8 Especialista britânica em teatro de bonecos e formas animadas. Autora e professora, **Penny Francis** tem influenciado gerações de marionetistas e é conhecida por sua contribuição teórica ao estudo das marionetes e do teatro de animação.

9 A revista *Animations*, editada e publicada de 1976 a 2000, continua em versão digital como de *Animations Online*, cujo acesso está disponível pelo site do Centro de Marionetes da Inglaterra (www.puppetcentre.org.uk).



folclórica possível; levar um grupo de mamulengos de Pernambuco, mas com pessoas vinculadas, de alguma forma, a uma formação universitária, num mamulengo, digamos, mais *chic*, com toda uma fundamentação por trás; e levar a gente, do XPTO, que era uma modernidade desse momento representado por São Paulo. E era tudo isso junto: o nosso espetáculo ia acabando e já começavam a rolar o som dos bumbos do outro espetáculo. Os franceses piravam, porque era uma coisa muito louca você ver uma linguagem super contemporânea e, de repente, cair numa linguagem extremamente tradicional, super raiz. E esse festival nos levou a um outro Festival, numa cidadezinha pequena chamada Haubourdin, perto de Lille. Terminou o Festival e fomos chamados de canto: “Tem umas pessoas ali querendo falar com vocês”. A gente vai com a tradutora e era assim: “A gente quer comprar um espetáculo de vocês para setembro”, outra pessoa, “quero um pra novembro”, outro “pra março”, outro “pra julho”. E a gente ficava apavorado, porque não poderia vender março e julho, com intervalos de tempo tão separados. Logisticamente, era inviável. Então, como é que a gente aproveita isso? Nesse sentido, é que eu acho que perdemos muitas oportunidades, porque acabamos não indo a nenhum desses convites.

Beto Firmino: Depois a gente acabou fazendo uma turnê pela França e pela Espanha nos anos seguintes, mas não em função dessas propostas de trabalho.

Oswaldo Gabrieli: A turnê pela França foi a Margareta que organizou, por isso nossa fada madrinha. Ela nos convidava até para escrever.

Flávio Tonnetti: Então, de algum modo, vocês conseguiram aproveitar esse capital social.

Oswaldo Gabrieli: Em parte. Por exemplo, a gente teve um contato de uma pessoa na Espanha, só que uma pessoa cujo interesse era trazer um grupo brasileiro para apresentar em alguns lugares, só que em “quaisquer lugares”. A gente nunca teve a possibilidade de mostrar em Paris, ou em cidades importantes da França. Ou apresentar em um bom lugar em Madri, onde a gente só apresentou em um lugar de periferia, no espaço dum sindicato para terceira idade, com uma plateia de velhinhos que olhavam praquilo e deviam pensar: “Que porra é essa?” Sabe? E a gente tinha noção desses descompassos.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, em Barcelona, a gente fez numa escola de teatro e foi superlegal, o oposto disso, com um público completamente envolvido e participativo, que ao fim do espetáculo subiu no palco e ficou festejando loucamente com a gente. O que faltou foi termos algum produtor que articulasse esses produtos todos, em uma turnê que não tivesse janelas, conectando um espaço no outro, e que tivesse um papel mais ativo nessa potência que se mostrava ali pelo interesse deles. E a gente foi deixando a esmo e não vingou de aproveitar de modo mais efetivo esse momento.

Flávio Tonnetti: O ideal seria que todo teatro de grupo tivesse uma pessoa ou departamento que cuidasse dessa parte comercial, de agenda, de logística e de contrato. O que se vê são grupos, mesmo que grandes, com os próprios realizadores à frente das negociações. Vocês não acham que isso também tem a ver com uma certa precariedade do teatro brasileiro?



Oswaldo Gabrieli: Claro. É muito difícil. A gente teve meia dúzia de produtores já. E não dava certo. Rolava uma coisa de ego até, da pessoa não entender, por exemplo, que não é só vender o espetáculo. Você tem que entender do que se trata o grupo, porque não estamos vendendo bananas e maçãs, mas um trabalho sustentado por um pensamento, que tem uma construção. E ficava muito difícil sem isso. Ao mesmo tempo, porque o grupo já era conhecido, rolava do produtor falar com alguém e conseguir rapidamente uma reunião, assumindo o equívoco de achar que o produtor estava arrasando. Quando, na verdade, o grupo é que estava fazendo sucesso. Como as pessoas conheciam o grupo, o produtor se beneficiava da situação.

Flávio Tonnetti: Faltava alguém que atuasse na produção de forma mais orgânica. Que ajudasse a pensar o grupo.

Oswaldo Gabrieli: Exatamente. Nesse sentido, o *Grupo Sobrevento* é impressionante, com os dois diretores – a Sandra e o Luiz André¹⁰ – trabalhando como formigas e fazendo isso muito bem, ganhando vários editais. Também tem um integrante que além de ator, é um baita produtor, com essa dupla habilidade. Um cara que entende a linguagem e a proposta e, ao mesmo tempo, sabe vender e veicular as peças e o grupo.

Flávio Tonnetti: A gente conta nos dedos quem tem esse perfil.

Oswaldo Gabrieli: Até porque os atores não gostam de fazer produção. Fazem porque estão duros. Artista que é produtor, é porque está sem dinheiro. Então, acabamos fazendo nós mesmos, o que nos toma um tempo gigantesco.

Flávio Tonnetti: E nos desvia da função original.

Beto Firmino: Além do que, a gente não dispõe de ferramentas adequadas para fazer esse trabalho de produção. Vai nos dar um trabalho do cão e o resultado não sai bem-feito, porque não somos da área.

Flávio Tonnetti: Vocês trazem muito essa dimensão relacional, interpessoal. Eu queria entender melhor essa dimensão erótico-afetiva que mobiliza a formação do grupo e a sua continuidade. Queria saber por quanto tempo vocês ficaram os quatro trabalhando sozinhos e quando, como, e com qual finalidade, as outras pessoas chegaram.

Oswaldo Gabrieli: Éramos quatro, dos quais três morávamos na mesma casa, onde havia um porão, que foi o berço do grupo. E tinha o anexo, que era o André, que namorava o Fernando, que acabou virando a pessoa que cuidava do som. E o Helinho, que também morava na casa, fazia a luz e, como era fotógrafo, também produzia as imagens dos espetáculos.

Beto Firmino: E o Helinho tinha um *affair* com a Natália... tinha uma rede de trocas eróticas mesmo... bem notado... Era muito familiar o esquema.

10 Referência a Sandra Vargas e Luiz André Cherubini do *Grupo Sobrevento* de teatro de animação, em atividade desde 1987.



Oswaldo Gabrieli: Aí passa o tempo e vai crescendo a coisa. Natália e André saem porque eram do Luni¹¹, que havia entrado com uma música na novela, o que desencadeou umas duzentas apresentações pelo Brasil todo. E aí já não dava para conciliar as agendas do XPTO com as do Luni. Quando eles saem, eu dou uma oficina e a partir dela entram o Vanderlei Piras e a Anie Welter. O Sidney Caria já tinha entrado antes quando precisamos de um ator contrarregra. E esse formato de cinco pessoas durou 14 anos. Assim nasceu a segunda formação do XPTO. Sempre por períodos muito longos.

Flávio Tonnetti: Nesse momento vocês ainda estavam ensaiando no porão da casa?

Beto Firmino: A gente já tinha se mudado. E, nesse momento específico, a gente morou num prédio em que todo o elenco morava em três apartamentos diferentes, já depois de todos terem se conhecido. Tinha um momento em que a gente marcava reunião e todo mundo pegava o elevador e subia para um salão que ficava na cobertura de um dos apartamentos. Era a junção de um salão de festas com uma casa de zelador que tinham sido reformados e que usávamos como sala de ensaios. A gente passou dos porões de uma casa para a cobertura de um prédio antigo. Um edifício neoclássico muito especial no bairro da Bela Vista.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês conviviam? Se o convívio trazia possibilidades criativas, também devia trazer conflitos. Como vocês gerenciavam essa vida artística que era também uma vida pessoal?

Oswaldo Gabrieli: Como não era uma comunidade, e cada um vivia no seu apartamento, eu com o Beto, a Anie com o Sidney, e o Wanderley com a esposa dele, eu tenho a sensação de que não havia grandes discussões. Na formação inicial, o grupo não tinha direção, era uma prática mais coletivizada. Com a saída da Natália e do André, eu acabei assumindo a direção artística e o Beto a direção musical.

Flávio Tonnetti: Essa mudança se dá em qual época e com qual espetáculo?

Beto Firmino: Em 1988, com o *Coquetel Clown*. Uma coisa notável é que esse elenco foi muito feliz, tanto que essa formação durou 14 anos. Eram pessoas muito talentosas com uma dinâmica de trabalho muito estimulante.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês sobreviviam?

Beto Firmino: Dentro dessas dinâmicas de subsistência e continuidade, tinham essas performances que a gente fazia no *underground* da Praça Roosevelt, esquetes sem palavras que depois deram origem ao *Coquetel Clown*. A gente vendeu para a casa noturna *Cais* a proposta de fazer, no meio da noite, uma performance de 15 minutos na pista de dança, às 2h da madrugada.

11 Além de Natália Barros e André Gordon, o grupo musical Luni era formado por Marisa Orth, Théó Wernek, Fernando Figueiredo, Kuki Stolarky, Lelena Anhaia e pelos franceses Gilles Eduar e Lloyd Bonnemaïson, performáticos e irreverentes, transitando entre o rock e o jazz, alcançaram relativo sucesso na década de 1980.



A gente entrava e o pessoal estava dançando. A gente tinha que entrar com tudo! Imagina o cara lá na pista, doidão, e entra um pessoal para fazer uma cena de teatro. Olha o desafio! Para você não levar uma tomatada. E era muito à queima roupa. Eles nos chamavam para uma performance, por exemplo, amanhã de madrugada ou na próxima semana e, na antevéspera ou na semana anterior, tínhamos uma ideia e começávamos a ensaiar a cena.

Flávio Tonnetti: E como é que rolavam as performances? O pessoal abria espaço na pista?

Beto Firmino: Não, tinha um palquinho. Começava a misturar o som da pista com o som da gente, e aí tudo se colava, a gente fazia o que tinha que fazer, e o som passava pro DJ da pista novamente, sem intervalo.

Flávio Tonnetti: E tinha continuidade entre as sonoridades da pista e as da performance?

Beto Firmino: Em termos de linguagem, sim. A gente gravava e o pessoal passava para o DJ. A gente imaginava uma pegada que cabia numa pista de dança, para não criar um abismo.

Flávio Tonnetti: Então as pessoas paravam para assistir, mas ao mesmo tempo continuavam se balançando?

Beto Firmino: É, paravam para ver naquele espírito de pista de dança, porque continuava o expediente. Não é que o *Cais* se iluminava e mudava tudo. Não. Continuava tudo igual, a pista de dança com a mesma luz e a gente no palco fazendo uma coisa.

Oswaldo Gabrieli: E era tudo muito inusitado. Coisas supergrandes, coloridas. Absurdas!

Beto Firmino: Tinha uma cena que simulava um *videogame*, em que os personagens eram as peças desse *videogame* e a música era toda a partir de uma série de ruídos que se repetiam num *looping*. Entravam elementos musicais com muito movimento, com pulso, com dinâmica. Era um desafio que a gente tinha que bancar: fazer inserção numa pista de dança!

Oswaldo Gabrieli: E digamos que a vida era muito mais simples. Era outro Brasil.

Beto Firmino: E era muito mais barato viver em São Paulo, sem dúvida. Você resolvia a barra econômica com muito menos. Não tinham esses taxímetros todos rolando, de conta de internet, celular etc. Você pagava contas muito mais baratas de água, luz e aluguel.

Flávio Tonnetti: Como grupo longo, vocês percebem um desafio financeiro que aumenta com o passar das décadas? É um elemento que dificulta a continuidade de um grupo?

Beto Firmino: Sobretudo em termos de uma concentração no trabalho, porque, como as pessoas precisam mais de dinheiro, elas têm que se distribuir em diversas frentes, para que o dinheiro possa vir de vários lugares. Na medida em que elas estão trabalhando em várias coisas, a dedicação para uma coisa específica, como um grupo, torna-se menor. Não tem como: você precisa dividir seu tempo e administrar. E, naquela época, era muito mais fácil de você se dedicar exclusivamente a um único projeto, porque você conseguia ficar num trabalho e subsistir somente com aquele trabalho.

Oswaldo Gabrieli: Eu sinto que a gente teve muita sorte em alguns aspectos. Por exemplo,



o diretor de uma empresa, a Hoechst, nos convidou para um trabalho. Eles tinham uma atividade chamada Olimpíadas Hoechst, uma ação enorme de integração que eles faziam para os 15 mil funcionários, locando e fechando o Sesc Interlagos, com um evento grande de abertura e outro de fechamento. Nós fomos conversar com eles meio, assim, desconfiados, afinal, era uma puta empresa química e tal. Chegando lá, rolou uma conversa muito legal com quem que cuidava desse evento, um cara inteligente, culto, muito bacana. E aí começamos a conversar, ele se encantou e disse: “Apresentem um projeto”. E a gente estava começando um projeto novo que era o *Babel Bum*. Só que não tínhamos um centavo para fazer o *Babel Bum*. Só tínhamos vontade. Eu aprendi que, na vida, nesses momentos em que você chega no fundo do poço, vem uma cordinha e te levanta um pouco – mas só pra você respirar, depois você volta lá para o poço. Quando o empresário da Hoechst apareceu, ele nos perguntou quanto ia custar e nós explicamos como seria e quanto custaria. Ele respondeu: “Amanhã eu te passo tanto”. E perguntou: “Mas posso ir te pagando 20 mil de tanto em tanto tempo?”. E a gente: “Pode, claro”. Era um voto de confiança. E isso no começo do XPTO, quando estávamos com 20 e poucos anos. Hoje, estamos com mais de 60 e o XPTO com 40 anos. Entendeu? E a gente tem que fazer pilhas e pilhas de justificativas e apresentar uma série de documentos para uma coisa que vai ser uma criação teatral para tentar, e com sorte obter, um recurso de fomento que será insuficiente. Artistas plásticos, se tiverem sorte, viram pintores conhecidos e não precisam mais disso. A gente, como teatro, não. Vamos ficar a vida inteira vivendo da esmola do Estado. Hoje, para montar um espetáculo, temos que gastar muito tempo fazendo listas de coisas que convençam os avaliadores dos editais, sempre de uma forma careta e quadrada que se adeque a essa burocracia. A gente passa horas e horas para justificar o injustificável. Às vezes, eu quero apenas me expressar, eu quero simplesmente fazer. O artista que pinta ou o bailarino que dança não sabem o que vão fazer antes de começar a trabalhar com o próprio corpo, então, qualquer justificativa é lero-lero. Se você tem 40 anos de história e propõe uma coisa assim, te falam: “Osvaldo, entra e concorre, tenta”. Mas, igual ao XPTO, tem 400 grupos em São Paulo. Se alguém falasse assim: “Vamos dar 100 mil e vocês fazem o que quiser”, a gente fazia, mesmo que esse valor seja uma mixaria para se fazer teatro. Mas isso não vai rolar nunca, porque os gestores de fomento são burocratas. Acontece que essa realidade desburocratizada já rolou para a gente. E foi incrível, porque na época das *Olimpíadas Hoechst* a gente montou um espetáculo que era grandioso. Não tinha Lei Rouanet¹², nem editais, nem nada dessas coisas. E as pessoas na classe teatral nos perguntavam: “O XPTO é rico? Alguém do XPTO é rico?” Porque *Babel Bum* era um espetáculo caríssimo. Hoje seria uma produção de milhão, uma coisa assim. A gente se juntou com o pessoal de um outro grupo, o Pia Fraus, que na época tinha o Domingos Montagner, que fazia acrobacias aéreas, e a gente viajou na maionese! Fizemos um espetáculo que viajou pelo mundo. A gente fez duas olimpíadas para Hoechst, foi fantástico. Mas era um outro Brasil. Para você ter uma ideia, imagina essa outra história: éramos um grupo de 12 pessoas indo para a França com 800 quilos de material e chegávamos no dia do embarque com essas coisas todas no guichê da Varig,

12 Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que regulamenta o apoio financeiro a projetos culturais por meio de incentivos fiscais.



quase chorando: “A gente é um grupo de teatro, não temos grana” e a Varig nos liberava de pagar 600 quilos dos 800. E os outros 200 quilos, a gente conseguia dividir entre os 12 integrantes e embarcávamos. Isso tudo na hora do *check-in*! Não é que a gente ia antes para negociar isso. Vai, hoje, tentar falar com alguém de uma companhia aérea. Isso aconteceu nesse outro Brasil. Outra vez, também, o maestro Jamil Maluf vem e fala assim – a gente nem conhecia ele na época: “Vocês não querem fazer um trabalho com a Orquestra Experimental de Repertório?”. Sim, claro! “Porque a Orloff quer doar R\$80 mil reais para que se faça um espetáculo louco, tem que ser muito louco, porque o projeto se chama “Orloff Spirit”. E tem a ver com a vodca que eles vão lançar. Então, tem que ser viagem, viagem, loucura!”. Escrevo o roteiro, apresento, eles topam. A gente apresentou dois espetáculos no Teatro Municipal de São Paulo e dois no Paço das Artes, em Belo Horizonte. Toda a orquestra em voo fretado para fazer um espetáculo com o coro paulistano cantando com 100 pessoas correndo atrás de galinhas gigantes que chegavam com tudo no palco. A gente fez uma coisa tão absurda de grande que não cabia nas varas do Teatro Municipal de São Paulo. Sabe, coisas assim, que eu vejo à distância e me pergunto: como é que a gente conseguia fazer isso? Não tínhamos um centavo, éramos todos pobres, éramos todos muito básicos para viver e sobreviver.

Flávio Tonnetti: E como é que vocês faziam, efetivamente? Como que vocês montavam esses cenários, esses figurinos?

Oswaldo Gabrieli: Tínhamos um ateliê grande, no bairro da Moca, no meio de um espaço fabril. Em meio a esse conglomerado de fábricas, tínhamos um baita de um ateliê maravilhoso, junto com a turma do Acrobático Fratelli. E a gente ensaiava e construía as coisas neste lugar. Isso em 1990, antes dessa entrada no SESI.

Flávio Tonnetti: E como aconteceu a entrada no SESI/FIESP?

Oswaldo Gabrieli: O *Aquelarre* tinha sido assistido pela produtora do SESI, a Maria Lúcia Pereira, que depois também assistiu ao *Babel Bum*. Ela conhecia muito bem o trabalho do grupo e nos propôs: “Olha, já vi os trabalhos de vocês, e vi que vocês já estão no momento de criar um trabalho para vir pro SESI”. Isso em 1996. E aí criou-se *O pequeno mago*, que foi esse marco. Um espetáculo preparado com quase seis meses antes da estreia, com muito tempo para pensar e para criar. Um espetáculo com vinte e três atores e uma pequena orquestra com seis músicos tocando ao vivo. Ganhamos quatorze prêmios com ele, que foi o mais premiado espetáculo infantil de toda a história do SESI.

Flávio Tonnetti: Infantil que não é infantil, né? Infantil para ser visto também por adultos. Como todos os que vocês fazem.

Oswaldo Gabrieli: Eu não penso muito em infantil e adulto. Sabe como o *Coquetel Clown* virou infantil? A gente apresentava no teatro numa sessão à meia-noite, e vinham alguns pais com os filhos. E tinha aquela risada de três crianças no meio do espetáculo, sozinhas, só elas rindo, em momentos imprevistos. E isso contaminava todo o resto do público, aí a gente pensou: “Vamos abrir uma sessão infantil” E aí virou infantil! Claro que a gente adaptou umas coisas, porque tinha uma



linguagem um pouco picante... não era tão picante assim, mas tinha umas malandragens que para o público infantil não rolava, mas que o público adulto achava engraçadíssimo. Eram bobagens que tinham um efeito para os adultos. Tudo isso sem palavras.

Beto Firmino: Quando a gente faz teatro infantil, acho que, no fundo, as crianças que a gente mira somos nós mesmos. A gente faz para a criança que a gente tem dentro. Eu tenho uma coisa com teatro infantil, eu curto. Meu eu criança curto. Acho que, nesse sentido, é que é para adultos: é para as crianças que habitam nos adultos.

Oswaldo Gabrieli: Com o SESI, a produção torna-se uma coisa muito louca. Quem contratou a gente foi a própria Maria Lúcia Pereira, que tinha um conhecimento muito grande do que rolava de Teatro em São Paulo. Era uma crítica que sabia tudo o que estava rolando. E que seguia o XPTO desde os primeiros trabalhos. Só que ela foi demitida do SESI – e um tempo depois faleceu. Quando ela saiu, entrou uma pessoa que era mais da área administrativa, que não era uma pessoa das artes, que tinha sido contratada para cuidar de todo o complexo cultural do SESI. O XPTO estava contratado por seis meses e a peça estava bombando. Ela estava entrando e falou: “Vocês topam continuar por mais seis meses?” “Claro, por favor”. Imagina. E eu já fiquei atento, pensando que ia dar pano pra manga. Preparei um projeto que era o do Buster Keaton, *O Enigma do Minotauro*, e entreguei. Ela ficou fascinada. Em time que está ganhando não se mexe, pronto. Entraram uns 8-9 meses do Buster. Até chegar nos anos 2000, quando a gente sai do SESI e cai na dura realidade, e se dá conta de que a vida não é o SESI. Ou seja, saímos de quinhentas pessoas para oitenta, com um espetáculo que se chamava *Além do Abismo*, que tinha a Grace Gianoukas e uma série de pessoas maravilhosas trabalhando, mas que era um espetáculo “bem torto”. Logo depois, começou o fomento ao Teatro.

Flávio Tonnetti: O *Além do Abismo* era torto em que sentido?

Oswaldo Gabrieli: De uma dramaturgia torta. Tratava-se de uma encomenda, por uma pessoa que não era brasileira e que morava na Espanha, e que veio com uma coisa um pouco pesada que não rolou bem.

Beto Firmino: Algumas pessoas diziam até que não era teatro aquilo. Mas acabou ganhando prêmios. Ganhou prêmios de melhor figurino, de melhor música. Era um espetáculo bem realizado, mas era uma coisa muito estranha, a esse ponto de as pessoas dizerem que não era teatro. Porque, realmente, ele era bem estranho do ponto de vista dramaturgício.

Flávio Tonnetti: Como era a linguagem, Beto?

Beto Firmino: Primeiro que ele acontecia em uma tenda inflável. A Coca-Cola tinha uma geodésica no Centro Cultural São Paulo que ficou lá muitos anos, tipo uma arena redonda. Com uma acústica péssima, que nos obrigou a fazer todo um tratamento sonoro. E as pessoas ficavam em volta, lembra? Em volta dessa arena central onde tudo acontecia, com as pessoas entrando e saindo. E a própria dramaturgia era muito desfeita, o espetáculo era realmente maluco. A gente nem almejava ter uma coisa clara, no sentido de enredar as pessoas, de criar ou de conduzir a algum tipo



de organicidade.

Oswaldo Gabrieli: Não tinha uma história. Na “boca do tempo”, era a ideia. Onde ficava um inquisidor espanhol, que era uma referência ao Torquemada, com três súditos doidos. E iam chegando pessoas que morriam – e que não sabiam que estavam mortas. Chegava uma Imperatriz de um país, depois chegava uma vaca que falava inglês e depois um cara que dominava a vaca. E a vaca era um ator de dois metros de altura e o que dominava a vaca era um cara de um metro e sessenta. Eram umas atuações muito absurdas...

Beto Firmino: E a dramaturgia tinha uns solilóquios enormes, que não se enredavam com nada que vinha antes nem depois. Era uma coisa muito desafiadora mesmo.

Flávio Tonnetti: Mas chegava a ser o que hoje se considera pós-drama?

Oswaldo Gabrieli: Na verdade, eu só fiquei sabendo o que era teatro pós-dramático muito tempo depois. A gente fazia teatro pós-dramático desde o começo das nossas apresentações. Porque a gente nunca foi aristotélico na construção da dramaturgia e grande parte dos trabalhos não tinham uma construção em torno de uma questão que depois se resolvesse. Não tinha isso. Eram cenas... até porque eu não acreditava em estruturas. Hoje em dia, eu acredito mais – estou mais velho.

Beto Firmino: Mas até escrevendo você tem isso, parece que você está pincelando as palavras, vem meio solto, sem questão de articular períodos. Isso se sinaliza um pouco nas dramaturgias ou pós-dramaturgias dos nossos espetáculos.

Oswaldo Gabrieli: E tem a ver com essa coisa que falei no início, do artista plástico – e eu me formei como artista plástico – você não vai buscar coerências. Eu sempre lembro da Pina Bausch, que dizia assim: “Eu odeio dar entrevistas, porque eu não sei falar do espetáculo”. O espetáculo está aí. O espetáculo é o espetáculo! Tudo que eu quis falar está no espetáculo, não quero ficar explicando, porque nem sei explicar.

Flávio Tonnetti: Mas apesar de não saber ou não querer explicar, esse espetáculo é recebido por um público e por uma crítica que lhes devolve alguma coisa. Na passagem dos anos 1990 aos anos 2000, como é que vocês foram recebidos? Porque houve uma mudança de contexto sociopolítico, que já não era mais o mesmo do surgimento do grupo.

Beto Firmino: Um dos desafios que o XPTO banca é o de, a despeito de não ter uma dramaturgia enredante, conseguir organicidade do que se coloca em cena. Eu acho que é um pensamento musical, em que você tem uma organicidade interna que não passa por uma dramaturgia racionalmente alinhavada. É muito mais uma organicidade entre os elementos envolvidos na cena.

Oswaldo Gabrieli: Mas há temas. A gente sempre fala de poder. No *Babel Bum*, isso estava posto o tempo inteiro. Tinham uns personagens que recebiam caixas de anjos caídos. Ao abrirem as caixas, cada um demonstrava uma coisa. Dois, que eram migrantes, ficavam fascinados. Já as três irmãs, que se odiavam, abriam e não viam nada. Já a rainha, via poder. Ou seja, cada personagem via o que estava dentro de si. Acho que essa forma de passar uma mensagem é muito mais interessante,



até porque eu fui militante na Argentina e fiquei com muita alergia de um tipo de militância ostensiva, até porque, você pode militar de muitas formas na vida. Eu acho que as coisas que se prestam a uma leitura única sempre estão equivocadas. As coisas têm que ter muitas leituras. Acredito muito na forma gestáltica, em que você vê uma coisa, mas Dona Maria vai ver outra coisa. De alguma forma, a obra se constrói junto ao público. Me incomodo muito com espetáculos datados, salvo quando isso é feito com uma leitura mais universal. O Zé Celso tinha essa manha, nos sete anos que trabalhei com ele, vi ele incorporar de tudo. Ele era capaz de colocar um drama de um casamento de uma atriz com um músico na cena, como algo conectado com a História e, ao mesmo tempo, com o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. Essa capacidade, eu não tenho... essa inteligência de amarrar histórias. Meu caminho era outro.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, numa cena do *Pequeno Mago*, a gente se deu ao luxo de botar fogo no Castelo da Rainha. Um castelo vindo abaixo e virando ruínas. Não ser panfletário tem esse sentido. Lidar com a questão do poder passa por uma questão racional, mas também sensível, emocional. Em vez de chegar com uma planilha para abordar um conteúdo, você expressa esse conteúdo por todos os lados. O que a gente decide fazer no mundo é muito mais mediado pelos afetos do que pela razão.

Oswaldo Gabrieli: Tem uma cena que o Beto criou na segunda versão do *Infecção Sentimental*, que fizemos no ano 2000, também lá no SESI/FIESP, que eram três figuras envolvidas por bexigas de gás que se relacionavam com três outras figuras envolvidas por espetos e facas. Havia um momento que ficavam apenas dois homens – um com bolas cor-de-rosa e outro com facas – enquanto os outros tinham se machucado e fugido da cena, porque, eventualmente, um feria o outro e as bolas estouravam. Os dois, que permaneciam, demonstravam um grande interesse um pelo outro... e começavam a dançar! Quando havia grupos escolares com adolescentes era uma gritaria enorme, pelo fato de serem dois homens – claro, era outra época, hoje, talvez, não rolasse essa gritaria. Mas era uma coisa impressionante o que essa cena provocava. Havia um discurso muito claro.

Beto Firmino: Essa pode ser uma leitura. Mas tem uma acepção mais filosófica – que foi o que me levou a fazer essa cena – sobre relacionamento humano. Quando entram as bolas, a música é superanimada, saltitante, mas quando surgem as facas é uma música seca, dura. Esses dois que ficam, mesmo que estourem bolas e se machuquem, se encostam e se pegam. E, nesse momento, toca uma música extremamente romântica, a mais romântica que eu compus na minha vida. E, nessa dança, volta e meia estourava uma bola, não tem como evitar, porque são bolas e facas. Ou seja, na medida em que há dois, coisas vão estourar. Alguém vai ser faca e alguém vai ser bola. Essa é a leitura mais essencial ali. Mesmo que as bolas estourem, tem que encontrar, tem que dançar, e as bolas vão continuar estourando.

Oswaldo Gabrieli: E nada mais distante dos tempos atuais, de tensões polarizadas.

Flávio Tonnetti: Vocês deveriam montar essa cena de novo!



Oswaldo Gabrieli: Mas eu nem sei se eu acredito nessa cena mais! Tem umas coisas que eu sinto que não fazem mais sentido. Hoje em dia, estou muito mais preocupado com questões ecológicas. Com a destruição dos mares, da vida animal e do planeta como um todo. Estamos num momento em que os jovens não conseguem nem mais se conectar com esse mundo bipolar cheio de antagonismos vazios. Talvez eu encontre mais espaço para fazer um trabalho em que eu possa falar para uma criança sobre uma coisa que acontece no mar, e que a criança não saiba, como no espetáculo *Mar, Maru, Maré e a Ilha Que Não É*. Acho mais digno falar de ilhas de plástico boiando no meio do oceano com o tamanho do estado de Minas Gerais. Contar que tem animais que morrem por comerem lixo plástico, que também está no nosso sangue, no ar e na comida.

Flávio Tonnetti: Quero contar para vocês, que também mergulham com cilindro, de uma imagem real que eu adoraria ver explorada cenicamente. Cheguei a mergulhar várias vezes sob uma cobertura de lixo. E uma das ações que eu mais gostava de fazer, como mergulhador profissional, era catar lixo no oceano.

Oswaldo Gabrieli: Temos todos os equipamentos aí, só paramos por causa da pandemia. A gente fez mergulho durante muitos anos e havia aquela coisa de você estar num lugar paradisíaco e ter uma lata de Coca-Cola no fundo, lixos que vão ficar ali por sei lá quantos anos.

Beto Firmino: Um orelhão naufrago!

Flávio Tonnetti: De volta ao orelhão naufrago!

Oswaldo Gabrieli: As pessoas veem o mar por cima. Quando você vai por baixo, vê que a coisa é muito pior do que se imagina. Você vê os corais morrendo. Com essa pesca sem controle, quase não existem mais os atuns gigantes. É apavorante. E o que é que essas novas gerações vão herdar?

Flávio Tonnetti: Nesse sentido, pensar um teatro de sensibilidades e sensações, que converse com essas novas gerações, é muito mais eficiente do que fazer um discurso panfletário. Lembro que, quando estava escrevendo o *Hamlet Cancelado*, era um momento político em que eu queria escrever um texto mais direto e explícito, e o Vinicius Piedade, coautor da obra, não me deixava, porque dizia que isso datava a obra, no mal sentido. Ele dizia: “Lembra que nós estamos fazendo uma adaptação do Shakespeare, um autor que estava criticando a Inglaterra, mas com uma alegoria que se passava na Dinamarca!”

Beto Firmino: E que faz sentido até hoje!

Flávio Tonnetti: E se mantém potente, como no caso da peça de vocês, que foi interpretada como uma crítica à Chernobyl. O público precisa ter essa margem interpretativa para que a obra catapulte dentro de cada um uma potência de transformação, interna e externa.

Beto Firmino: Estava lendo um artigo sobre neurociência afetiva, que estabelece parâmetros de afetos comuns aos mamíferos. Quando você consegue acessar um desses afetos fundamentais,



você está acessando o mesmo conjunto de afetos que o homem da caverna acessava. Essa descarga elétrica é exatamente a mesma. Trata-se de acessar esse essencial.

Flávio Tonnetti: Pensando na aposta do grupo *versus* a atomização do indivíduo, vocês consideram o teatro de grupo como um elemento poderoso para isso?

Oswaldo Gabrieli: A gente acabou de fazer temporadas com dezenas de apresentações, muitas das quais para escolas. E, historicamente, sempre fizemos apresentações muito espaçadas. Mas, dessa vez, fizemos até oito apresentações em cada cidade, tínhamos um panorama real do que verdadeiramente acontecia com o público. E deu para perceber que as crianças se ligavam realmente no que se passava na história. Fizemos uma história que falava o tempo todo de morte. Começava com pessoas numa aldeia distante encontrando, todos os dias, um animal marinho morto. Tinham peixes, tinha uma tartaruga, tinha uma baleia – que aparece cheia de plástico dentro. E os bichos eram enterrados! E ninguém sabia do que se tratava. Aquele típico espetáculo em que os pais das crianças ficam brancos, sem saber depois como é que vão explicar para os filhos. E eu fiquei fascinado como as crianças ficavam em silêncio – porque teatro para escola é sempre aquela balbúrdia. E era impressionante como as crianças ficavam ligadas. Até o ponto de entrar num jogo de palavras proposto ao final do espetáculo, em que os atores vão propondo versões sobre as coisas que aconteciam ao longo da peça. Porque apareciam muitos animais que não eram verdadeiramente animais e, no final, aparecia uma sereia, mas já não havia comida nem água. Para mim, ao ver a sereia, o personagem estava delirando. E tem um personagem que diz: “Não era uma sereia!” Mas quando o outro personagem afirma que era sim uma sereia, as crianças entram no jogo e defendem que era, sim, uma sereia. As crianças tomam partido de uma coisa que primeiro se negava – porque uma atriz tira sarro de um personagem, que é um boneco, que é o personagem central que defende a sereia, que em tese é uma coisa imaginária. E as crianças assumem essa ideia. Quando ele vai para a cidade e conta que veio de uma vila em que encontrava animais que não eram animais e uma ilha de plástico onde havia uma sereia, esse personagem vira um pária. Só que as crianças o defendem, elas se manifestam, mesmo sem a gente provocar nada. Dando aqueles gritos individuais: “Ele tá falando a verdade!”, “é verdade, eu vi!”. Sabe? Tomando partido do personagem que poderia estar contando uma lorota, mas que acredita no que viu.

Beto Firmino: Eu acho que as crianças se engajam, porque tem jogo, tem organicidade no que é proposto para elas como enredo, como universo de pensamento. E isso se dá muito em função de ser um espetáculo de grupo, porque é um grupo funcionando junto, que tem um encaixe de linguagem. E isso resulta em algo que se sustenta por si. E as crianças vão se envolver na medida em que essa organicidade se realize, com cada elemento funcionando articuladamente – o que passa por uma atuação, por uma música e por uma dramaturgia que se dão de um determinado jeito. E isso toca a questão do trabalho de grupo. Porque não é uma música que foi feita separadamente para um espetáculo, entendeu? Ela foi feita com o espetáculo e o espetáculo foi feito com a música. Tem uma densidade que se revela disso. Tem uma força. Estou falando da música, mas poderíamos



pensar nos outros elementos também, como o cenário, o figurino e por aí vai. O trabalho de grupo possibilita que haja uma maior integração entre os elementos que podem ser articulados. O grupo propicia condições favoráveis para que isso se realize. E isso resulta em uma potência.

Oswaldo Gabrieli: Com todas as brigas e discussões que ali se ensejam.

Beto Firmino: Mas essas brigas são parte fundamental do processo. São o dinamismo a partir do qual as coisas andam. Dessa interação, que às vezes é conflituosa mesmo, e do choque de ideias, que vem essa depuração. Por isso é que se torna orgânico, porque há espaço para o embate de perspectivas.

Flávio Tonnetti: Mas vocês não acham que esse imaginário sobre os grupos mudou?

Beto Firmino: A questão do grupo tem uma mítica, que vem dos anos de 1970, que reforça uma noção de comunidade, de todo mundo morar junto, jogar futebol junto e tal. Aquela coisa bem *Novos Baianos*. Com você pertencendo muito àquilo. Hoje em dia, tem uma relação muito mais pragmática das pessoas com um projeto de grupo. No nosso caso, isso nos deu, mais recentemente, o luxo de fazer um monólogo.

Oswaldo Gabrieli: Hoje, mesmo no XPTO, eu vejo dificuldade de engajamento: “Ah, eu não posso ensaiar, porque não sei o que, não sei o que lá”. E aí nós nos vemos fazendo o espetáculo *As pedras de Javier* só com um ator, o Tay Lopez, em um monólogo. Mas podia não ser um monólogo. É muito rico trabalhar com as pessoas que estão engajadas, que estão dentro. Estamos vivendo um problema muito sério: quando tem grana é uma coisa que une. Mas une para fazer um trabalho, porque essa busca pela sobrevivência impede a construção de grupos. Eu tenho ido assistir peças de grupos que já não tem mais ninguém da formação inicial, guardaram o nome, mas nem sequer o diretor é o mesmo. Eu não consigo me ver saindo do XPTO. É como criar um Grupo de *WhatsApp* e ir embora! Ou você passa para outra pessoa. O Zé morreu, mas o Oficina continua. Talvez vá ser outro Oficina, mas as pessoas que estão dentro tem muita clareza do que é o grupo, tem muita certeza do que eles querem. Acho ótimo, mas acho triste. Acho importante as coisas se renovarem. Mesmo que a possibilidade, nesse momento, seja a de trabalhar com um único ator.

Beto Firmino: E isso não vai melindrar as pessoas que atualmente constituem o XPTO. Num outro momento, talvez isso fosse um problema, porque as pessoas iriam querer participar de alguma forma. E, hoje, pelas pessoas estarem fazendo muitas outras coisas – se não tem um trabalho no XPTO, estou fazendo isso e aquilo noutros lugares – há mais liberdade. Na época em que o XPTO surgiu, se você tinha um grupo, aquele era o seu lugar de trabalho. Você podia fazer uma ou outra coisa fora dali, mas aquele era o seu lugar principal. Percebo que, hoje, a relação com o trabalho coletivo se dá de outra forma. Não necessariamente as pessoas dependem daquilo para viver como seu principal veículo financeiro.

Oswaldo Gabrieli: Também acho que muitas vezes o grupo é uma prisão. Eu comecei com 26 anos, agora eu tenho 66. O que eu queria em uma época é diferente do que eu queria em outra. Hoje, é muito chato estar sempre pensando no coletivo. Mas se a gente não pensa no coletivo, não



acontece nada. É muita gente com o pires na mão pedindo para fazer alguma coisa. Se a gente não faz esse trabalho hercúleo de fazer projetos, PROAC¹³, estruturar trabalhos e pensar futuro, as coisas não andam. Porque eu e o Beto, embora sejamos aposentados, precisamos trabalhar. Mas é claro que tem hora que a gente também fala: “Foda-se”. Nesse momento, eu penso no grupo a partir das relações abertas, no mesmo modelo em que se pensam as relações de casamento. Eu acabei de fazer um trabalho com a Natália, você estava nesse dia. Foi meio improvisado, porque tivemos pouquíssimo tempo. E conseguir um dia comum para reunir cinco pessoas é quase como encontrar um diamante. A gente encontrava com os atores por parcelas e, um dia, por sorte, encontrávamos todos juntos para um ensaio. Estou louco para fazer outros projetos que não envolvam todo mundo. Mas é difícil, porque a gente carrega o nome do grupo.

Beto Firmino: Ao mesmo tempo, acho libertador que isso possa se dar assim de uma forma leve. A gente fez essa performance com a Natália, da qual não participam integrantes que fazem outros espetáculos. E eles foram assistir a performance, realmente interessados em ver. Não é algo que os desafia ou desagrada, por eles não estarem naquele projeto. É uma possibilidade. Ao mesmo tempo, estamos pensando projetos novos com eles. Porque a gente sente que tem a linguagem como vínculo. No espetáculo que fizemos, nessa turnê mais longa com mais gente no grupo, dá para sentir que o espetáculo cresce. É uma delícia. Eu me sentia muito irmanado com eles em cena. De ter plena confiança não na institucionalidade de um grupo, mas de se sentir irmanado na arte e na linguagem.

Oswaldo Gabrieli: Para mim, é muito diferente. Até porque, quando estou em cena, hoje em dia, me sinto numa situação incômoda. Tenho feito alguns trabalhos como ator, mas fico pensando como diretor, preocupado se o outro entrou na hora que tinha que entrar ou se não fez o que tinha que fazer ou se perdeu o tempo e se isso vai atrapalhar não sei o que... então, estou dirigindo, e não atuando. E aí não dá para fazer assim, porque me toma uma energia absurda. E o que eu acho que faço melhor é dirigir. Já entendi isso na minha vida. Não sou um grande ator. Sou um bom bonequeiro, mas o teatro de bonecos para mim está mais para trás, porque quero pensar outras coisas.

Flávio Tonnetti: E no que vocês estão pensando agora?

Oswaldo Gabrieli: Eu descobri, nos últimos anos, a maravilha que é o teatro de objetos, e estou encantado. O teatro de objetos tem outra realidade, porque o objeto tem uma história prévia. Se você está trabalhando com uma caixinha que era da sua avó, tem uma história material que você vai ter que descobrir. E isso dá a esse objeto um *status* completamente diferente de uma coisa qualquer que se retirou de uma prateleira. A caixinha vai ganhar um *status* teatral. E estou fascinado em trabalhar com matéria bruta, com areia, com troncos, com pedras, com água, com coisas desse tipo. Se eu pudesse, eu me dedicaria somente a isso, mas o problema é vender esse tipo de proposta.

13 Programa de Ação Cultural (PROAC), é uma política pública criada pelo Governo do Estado de São Paulo para financiar atividades culturais por meio de editais de seleção de projetos para fomento direto.



Porque na hora que chega o edital de um PROAC e você diz que vai fazer um espetáculo com troncos e pedaços de árvore, afirmando não saber o que vai sair daí, fica muito improvável de te darem recurso.

Flávio Tonnetti: Parece que esse é, afinal, o grande desafio que nos toca: encontrar os meios necessários para persistir na criação artística como modo de vida. Quero agradecer muito a vocês por essa nossa conversa. Foi maravilhoso.

Beto Firmino: Nós é que agradecemos a oportunidade de contar essas histórias.

Oswaldo Gabrieli: E que venham novas conversas!



3 Imagens de acervo

Imagem 1 - Aquelarre, 2000



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 2 – Participações em eventos



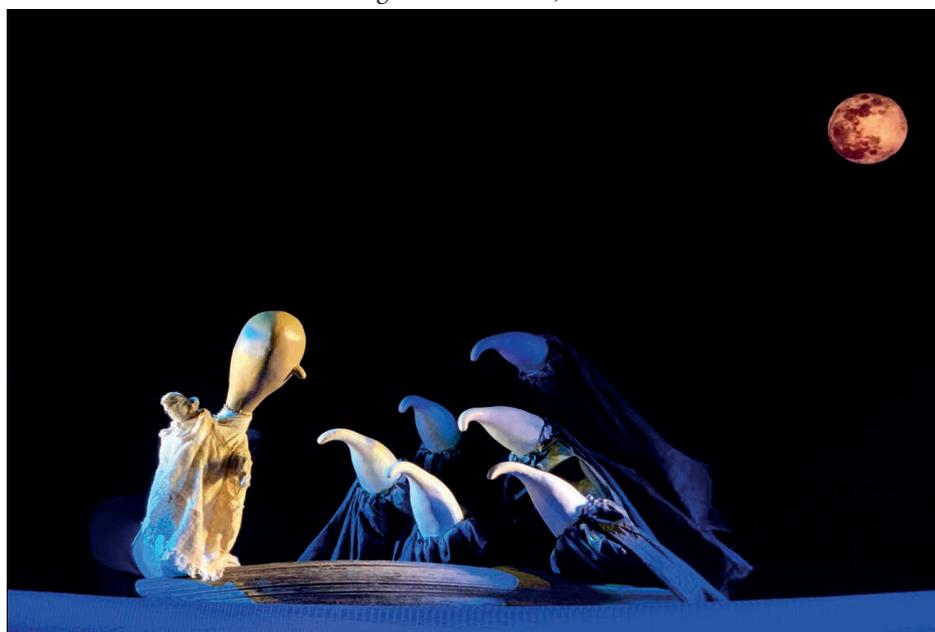
Fonte: Acervo XPTO

Imagem 3 - Performance Réquiem para um tempo perdido. Minhocão, São Paulo



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 4 - Oroboro, 2019



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 5 - Além do abismo, 1999



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 6 - Lorca Aleluia Erótica, 2014



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 7 - Pulando Muros, 2005



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 8 – Estação Cubo, 2001



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 9 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (1)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 10 - Infecção Sentimental Contra-ataca, 1984-2000 (2)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 11 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (1)



Fonte: Acervo XPTO



Imagem 12 - Buster – o enigma do Minotauro, 1997 (2)



Fonte: Acervo XPTO

Imagem 13 - Buster – As pedras de Javier, 2024



Fonte: Acervo XPTO



4. Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a Simone Mello, artista, pesquisadora, amiga e anfitriã, que nos colocou em contato no contexto do projeto Porto a Puertos, financiado pelo Programa Iberescena 2022/2023 de residências artísticas, a partir do qual fomos tecendo um conjunto de conversas prévias preparatórias para a realização desse diálogo mais extenso e seu registro. A ela, que durante anos integrou o elenco do Grupo XPTO, devemos esse encontro que se estabeleceu, desde o início, em clima de amizade. Nosso agradecimento também ao Prof. Me. Thiago Soares Vitor por sua colaboração com a transcrição de um trecho final da gravação desta entrevista, bem como a Profa. Dra. Kelly Koide, cuja leitura dos originais contribuiu para que fizéssemos uma melhor adequação do texto publicado.



Biografia acadêmica

Flávio Américo Tonnetti - Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Professor na Universidade Federal de Viçosa (UFV), Departamento de Educação, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: flavio.tonnetti@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Flávio Américo Tonnetti

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editores responsáveis

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 06 setembro 2024

Data de aprovação: 26 outubro 2024