

PIPPO DELBONO

“DO ESTERCO NASCE A FLOR”

Uma conversa com o diretor do polêmico espetáculo *Barboni* (Vagabundos), que reúne atores profissionais e pessoas rejeitadas pela sociedade. O espetáculo foi apresentado no Porto Alegre em Cena - 2000, no Teatro Bruno Kiefer.

Foto reprodução



Bobó (à esquerda) e Pippo del Bono em *Barboni*.

PIPPO DELBONO é um diretor que se utiliza do teatro para mostrar uma experiência de vida. Em 1983, na Dinamarca, Pippo participava de um atelier internacional dirigido por Iben Nagel Rasmussem, do Odin Teatret, e iniciou a colaboração artística com o ator e dançarino argentino Pepe Robledo. Desse encontro surgiu o espetáculo *Il Tempo degli Assassini* (O Tempo dos Assassinos), apresentado na Itália em 1986 e durante 10 anos em diversos países como Suíça, Espanha, Alemanha, Peru, México, Argentina e Iraque. Durante a tournée ao exterior é que ocorreu o encontro com Pina Bausch, que convidou ambos a participarem do espetáculo *Ahnen*, na Alemanha. Desde 1989, juntamente com atores e dançarinos provenientes de experiências e países diferentes, realizou *Morire di Musica* (Morrer de Música), *Il Muro* (O Muro), *Enrico V* (Henrique V), de Shakespeare, produzido pela Universidade de Parma, e *La Rabbia* (A Raiva), dedicado a Pasolini. *Barboni* é o resultado de uma oficina realizada em 1997 no manicômio de Aversa. Lá Pippo conheceu Bobó, de 63 anos, surdo-mudo, microcéfalo, interno durante quase 40 anos nesse manicômio. Outros também entraram no grupo, entre eles Armando, paralítico que vivia com suas muletas pelas ruas de Nápoles, e Mr. Puma, cantor de Rap. Composto por 12 integrantes, *Barboni* representa a última etapa no processo artístico da companhia e faz poesia cênica ao unir as histórias reais de vagabundos a passagens de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Cena — Como gostas de ser chamado pelos integrantes do teu grupo?

PIPO — Certamente de Pippo. Não poderiam chamar-me de diretor porque essa figura existe na prática, mas não há uma relação de destaque entre mim e os atores.

C — Como consideras o trabalho que se realiza no espetáculo Barboni: é um working progress, performance art ou espetáculo-teatral? Há uma maneira particular de definir este espetáculo?

P — Como espetáculo teatral. Absolutamente não como *working progress*, pois há um sentido de teatro, que tem sua existência ali, tudo está à vista do espectador e isso é um sentido de espetáculo. Mas não significa que esse seja um trabalho em *progress*, do qual tiraremos a técnica de cena e as coisas “se tornarão”. Esse já é o sentido do espetáculo, com esse ritual de encontro nessa dimensão de um quase não-teatro, mas com todos os elementos dramáticos do teatro.

C — Em que momento da tua vida optaste por fazer um tipo de teatro que, se não propriamente de resistência, é um teatro à margem do tradicional, comercial, convencional que é feito?

P — Eu comecei estudando e fazendo um teatro tradicional, depois, um pouco casualmente, comecei a seguir experiências no mundo que me emocionavam mais, que me davam alguma coisa mais importante, e assim fui estudar na Dinamarca. Trabalhei no Odin, trabalhei com Pina Bausch, ou seja, segui experiências importantes de professores. Não professores convencionais, mas mestres de grande importância. Um teatro não tradicional, mas de grande técnica e conhecimento teatral e não simplesmente um teatro não tradicional. Também lecionei com Pepe (Robledo) em uma escola muito importante de teatro de tradição, como por exemplo, a escola Cívica de Milão, na Itália, que é a principal escola de teatro de tradição. Há dez anos atrás eu lecionava ali, por exemplo. O desejo principal era o de comunicar com o público. E com públicos diferentes, pois nunca gostei da idéia de um teatro de tradição que, no fundo, é feito somente para um público de gente culta.

C — Com relação aos atores do espetáculo: o que motivou a reunião desses atores? O que faz com que vocês permaneçam durante vários anos neste espetáculo?

P — Acredito que seja por vários motivos. Tem um aspecto comunitário entre nós. Bobó, por exemplo, vive na minha casa. E isso já quer dizer muito. Existem algumas coisas que vão além do teatro porque senão resultaria muito estranho que nós fizéssemos teatro juntos e que depois nossas vidas não se integrassem de alguma maneira. Essa é a primeira coisa. E o que as pessoas percebem em *Barboni* é também uma relação humana, que existe realmente também fora do teatro. Talvez por isso o grupo continue unido.

C — Há algum ponto em comum entre os atores, ou acreditas que a diversidade entre eles seja importante de ser trabalhada no espetáculo e que com isso já se tenha uma unidade?

P — Gosto de pensar que a companhia seja um conjunto de pessoas diferentes, um encontro entre pessoas diferentes, a vida é feita de pessoas diferentes. Tudo o que acontece, o racismo, a emigração, tudo isso que na Europa é algo bastante forte é porque não se aceita o diferente. Há sempre um problema com o diferente. Então uma companhia que tem como elemento de base pessoas diferentes, parece-me uma experiência importante de crescimento para cada um de nós.

C — Sobre as cenas do espetáculo: há algumas cenas bastante insólitas em Barboni. Há algum critério na tua escolha dessas cenas?

P — Gosto de muitas formas de linguagem. Nós usamos a música, a dança, as palavras, a poesia e também textos de teatro. Também, e não somente textos de teatro, como o *Esperando Godot*, por exemplo. A fotografia, a pintura... há muitas coisas que intervêm em uma composição. Há uma história, há um sentido, há uma emoção que quer ser contada. Há uma passagem de emoções que são antes minhas, como diretor e depois também do público. Para passar essas emoções, muitas vezes, é importante pegar outras cores, outras formas de expressão, outras qualidades, para fazer com que o espetáculo seja um pouco como uma viagem. Eu

gosto da idéia de uma viagem, não penso imediatamente em uma coerência. Minha coerência é não lógica, como a coerência de uma pintura cubista, onde não pode existir um vermelho que seja mais ou menos vermelho, tem de ser aquele vermelho, aquele equilíbrio de cores e de tons. E eu me sinto muito cubista, nesse sentido. Em certos momentos digo: "Isso é assim" ou "Isso não está bom", e não sei por que não está bom, mas sinto que uma cena está boa e a outra não está. Gosto de, no início do processo, fazê-los trabalhar em cima de improvisações. Cada um traz algum desejo seu, como o de liberdade... Respondendo também à pergunta anterior, onde só falei das diferenças, acho que é comum a todos do elenco o desejo de permanecer nesta experiência, de estar numa experiência de teatro com liberdade. Frequentemente, quando trabalhas em outras companhias, é difícil sentir essa liberdade porque estás um pouco dentro de um processo de encenar um texto, uma personagem. Eu prefiro que as pessoas, no início, sejam livres, façam realmente o que mais desejam fazer. Prefiro que os atores sejam artistas, e não somente intérpretes. Depois, começo a procurar os fios, a amarrá-los, cortá-los, como no cinema.

C — Essa liberdade de que falas ocorre antes da definição das cenas ou continua mesmo durante as apresentações?

P — Não, essa liberdade é uma liberdade que acontece antes. Depois não há mais essa liberdade, no sentido de que há uma casualidade aparente no trabalho, mas na realidade não há nada de casual. As cenas de ontem são exatamente as mesmas de hoje. Há pequenos momentos de improvisação, como no jazz, por exemplo. Bobó, principalmente ele, pode talvez soprar uma vez mais (Bobó toca um trompete), fazer um sinal uma vez mais, mas coisas muito pequenas, muito pequenas. A partitura é toda idêntica, porque senão é muito difícil. A liberdade, no começo, é fazer aquilo de que mais tens vontade, depois, quando o espetáculo já vem sendo apresentado, é encontrar uma vida no interior de uma partitura física, precisa. Ali reencontras uma liberdade. São duas maneiras diferentes de liberdade, aparentemente opostas. No início, a liberdade é fazer o que tens vontade, improvisar, falar a respeito de qualquer coisa, seguir os teus desejos de dançar, de vestir um figurino... Depois, a liberdade está em repetir, sempre igual, uma mesma coisa, uma mesma partitura, e, nesse, aspecto minha formação no Oriente está sempre muito presente, pois o Oriente é muito rigoroso. E nesse repetir, encontrar a liberdade e descobrir almas diferentes para repetir sempre igual.

C — "...Dos diamantes não nasce nada, do esterco nasce a flor..."?

P — Sim, pode-se dizer que essa é uma mensagem do

espetáculo, um sentido preciso do espetáculo. É o que eu conto no texto em que falo da minha experiência pessoal, no início do espetáculo, e é aquilo que aparece no trabalho da nossa companhia. Nós somos uma companhia em cujos espetáculos — porque *Barboni* é um deles, mas existem outros com o mesmo elenco — acredito que criamos um processo de felicidade no público, e a mim interessa um processo de felicidade. Não me interessa uma provocação que seja somente uma provocação. Gosto de encontrar as pessoas, e não me distanciar delas. Gosto que estejamos todos no mesmo nível. Mas para isso, essa felicidade não é uma felicidade como a da televisão, onde fazemos de conta de que nada está acontecendo, somos todos felizes e não vemos que no mundo as pessoas morrem porque há catástrofes; há guerras; há pessoas que, como Bobó, ficaram 50 anos em um manicômio; há dor. Não, essa dor existe, e nós a vemos, mas fazemos uma trajetória. A essa dor dá-se também um valor, um valor forte, pode ser uma experiência forte. Eu, por exemplo, sou budista. Aqui no Brasil há muitos budistas. Em São Paulo, havia vários. E na minha companhia vários são budistas: a metade, mais ou menos. Praticamos com dificuldade, porque os artistas são uma categoria que está sempre um pouco demais com a cabeça e pouco com a simplicidade, mas a estrada é aquela...de chegar até as pessoas através das experiências de dor. As experiências de dor são oportunidades de crescimento, grandes oportunidades de crescimento. Essa foi a minha experiência de vida, muito pessoal, que contei no livro que vocês depois poderão traduzir. Podemos fazer uma edição brasileira, seria muito bom. Já o estamos traduzindo na Argentina e na França, e essa é a experiência "... do esterco nascem as flores...", que é cheia de significado. Essa é uma música de Fabrizio de André, que é um cantor e compositor genovês que morreu a pouco. Era um cantor que falava de prostitutas...

C — Depois de alguns anos fazendo esse espetáculo, a companhia já começa a pensar num próximo? O que vem por aí?

P — Além do *Barboni*, já fizemos um outro espetáculo que se chama *Guerra* e no qual Bobó também é o protagonista. Acrescentamos algumas outras pessoas neste espetáculo, como músicos ao vivo, um menino *down* e um mendigo que encontramos em Nápoles enquanto fazíamos *Barboni*. Esse espetáculo girou bastante pela Itália esse ano, e é um espetáculo com a mesma companhia, no fundo, mas com qualidades diferentes. *Guerra* tem momentos muito corais, e *Barboni* não tem essa coralidade. Em *Guerra*, por exemplo, Bobó é um personagem não cômico, mais dramático. Bobó tem uma poesia em *Guerra* que é diferente

de *Barboni*. Em *Guerra* ele faz coisas muito simples e consegue ser completamente magnético. Há um momento, em *Guerra*, no qual eu falo a respeito de Hiroshima, da guerra, e o espetáculo começa com a entrada de Bobó com flores e com uma música muito bonita. Ele fica com essas flores na mão e olha. E é realmente catalisante a sua presença, há algumas fotos no livro. É catalisante esse seu estar em cena, é difícil estar em cena assim e atrair essa coisa. E há esse mundo, essa poesia, a guerra, mas a guerra no sentido da guerra dentro do homem, em que tudo se transforma. Há uma cena coletiva que dura 20 minutos e que é uma sala que, pouco a pouco, começa a esfacular-se. As pessoas tornam-se monstros. Uma cena muito difícil. Agora o grupo já a faz bem, estão todos em cena. Esse foi o espetáculo logo após *Barboni*. Depois fizemos *Esodo* (Êxodo), um espetáculo com extra comunitários, sempre com o mesmo elenco, exceto Armando, que ficou um pouco de castigo. Armando é napolitano, e nós somos muito reais. Nunca ficamos tratando-o de “coitadinho”, isso não existe na nossa companhia. “Coitadinho” dizem aquelas senhoras *chic* que vêm o aleijado na rua. Nós, que convivemos todos os dias, somos muito diretos. E como Armando enchia um pouco o saco, deixei-o de fora dos dois últimos espetáculos e agora está muito melhor, entendeu a necessidade dessa experiência. E de qualquer forma *Barboni* está sempre viajando pelo mundo e por isso nós nos vemos sempre. Em *Esodo*, há também um menino muito bonito que vem do Saara. No Saara estão as pessoas que foram mandadas embora do Marrocos. Há também um menino do Líbano e uma menina albanesa e todos os outros: Bobó, Gianluca. E esse foi um encontro entre outras diferenças. Bobó tem, também em *Esodo*, um partitura muito importante. Ele faz um personagem de um general, tipo Hitler, com chapéu e bigode, que faz um discurso de Charlie Chaplin em *O Grande Ditador*. Somente Bobó poderia fazer Hitler. Depois, em um dado momento, ponho uma música *reggae* de Bob Marley e ele começa a dançar.

Nesse verão fizemos uma nova coisa, muito grande, com 35 pessoas, que chama-se *Il Silenzio* (*O Silêncio*) e que nasceu em um lugar na Itália onde um terremoto destruiu a cidade. Ali construiu-se um grandíssimo lençol de cimento onde nós fizemos a encenação. Por enquanto fizemos apenas este evento e nesta versão está toda a companhia. Mr. Bobó, por exemplo, trabalha sempre com Lucia, que é essa menina que, em *Barboni*, põe os objetos, e que é seu grande amor. Então, em *O Silêncio*, finalmente, o casal são eles dois. Bobó e Lucia são duas espécies de palhaços. Depois de *Barboni* já trabalhamos bastante. Temos mais ou menos um espetáculo a cada ano. Agora, por um tempo, não tenho intenções de criar nenhum outro.

C — Essa revista na qual publicaremos tua entrevista, pertence a uma escola de teatro onde há muitos jovens. Tens algum conselho para esses jovens atores? O que é importante para ser ator?

P — Uma coisa que eu, ensinando em escolas de teatro, pude verificar e que, me parece que talvez não seja tão problemático na América Latina como na Europa, é que freqüentemente a arte do ator torna-se um ofício um pouco *chic*. E nós sempre lutamos para que isso não acontecesse, para que o ator aprendesse como um músico, como um cantor. Para que aprendesse uma técnica, mas permanecesse, ao mesmo tempo, muito humilde, sempre. O que o ator tem de entender é que o que está fazendo é oferecer-se para comunicar alguma coisa com as pessoas. O “ser bom”, no fundo, não interessa a ninguém. É bonito o fato de que o ator coloca-se à disposição para comunicar com as pessoas. É essencial uma atitude de humildade. Vi o espetáculo de Peter Brook (*Le Costume*) e aqueles são atores humildes. Por isso me sinto próximo a Peter Brook, mesmo que ele nunca tenha assistido *Barboni*. Gostaria que o assistisse, algum dia o assistirá. Há algo de próximo entre nós, mesmo sendo nossas experiências diferentes. Amo muito Peter Brook e acompanho o seu trabalho. Há essa proximidade entre nós. Seus atores são humildes e por isso me tocam, gosto deles, me comovem, amo-os... porque são humildes.