

# A colagem e o encenador-performer na cena acessível de Pippo Delbono: uma análise a partir de Questo Buio Feroce e Vangelo

---

## Marcia Berselli

Universidade Federal de  
Santa Maria  
Santa Maria, RS, Brasil  
marcia.berselli@ufsm.br  
orcid.org/0000-0002-2731-1373

## Mateus Fazzioni

Universidade Federal de  
Santa Maria  
Santa Maria, RS, Brasil  
mateusfazzioni15@gmail.com  
orcid.org/0000-0001-6457-655X

---

**Resumo** | O presente artigo busca investigar aspectos relativos à organização de composições cênicas através da análise de dois espetáculos, Questo Buio Feroce (2006) e Vangelo (2016), do encenador italiano Pippo Delbono. O objetivo do estudo é apresentar os aspectos da colagem e do encenador-performer como princípios composicionais que são um indicativo a uma cena acessível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pippo Delbono, Cena acessível, Teatro.

---

**The collage and the director-performer in the accessible scene of Pippo Delbono: an analysis based on Questo Buio Feroce and Vangelo**

**Abstract** | This paper aims to investigate some aspects about the organization of theatrical compositions based on the analysis of two performances, Questo Buio Feroce (2006) and Vangelo (2016), by Italian director Pippo Delbono. The aim of the study is to introduce the aspects of collage and the director-performer as compositional principles that guide an accessible scene.

**KEYWORDS:** Pippo Delbono, Disability theatre, Theatre.

---

**El collage y el director-performer en la escena accesible de Pippo Delbono: un análisis a partir de Questo Buio Feroce y Vangelo**

**Resumen** | Este artículo tiene como objetivo investigar algunos aspectos de la organización de las composiciones escénicas a partir del análisis de dos performances, Questo Buio Feroce (2006) y Vangelo (2016), del director italiano Pippo Delbono. El objetivo del estudio es introducir los aspectos del collage y el director-performer como principios compositivos que orientan una escena accesible..

**PALABRAS CLAVE:** Pippo Delbono, Escena accesible, Teatro.

---

Enviado em: 24/01/2021  
Aceito em: 14/05/2021  
Publicado em: 16/07/2021

## Introdução

Observar o teatro de Pippo Delbono e sua companhia é um convite a entrar em um universo de signos abertos que alimentam um constante atrito entre o desejo da alegria e seus rompantes e a fúria da violência a que os corpos são submetidos e contra a qual lutam tentando sobreviver. A violência das doenças, da religião, da discriminação, do preconceito e do abandono nos atingem em cheio, mas antes de buscarmos fugir, olhando para o outro lado, Delbono nos traz a suavidade da fala calma e a festividade do corpo que dança sem amarras. Contradições perfeitamente articuladas em um teatro que não esconde ser teatro, que, em si, insiste em nos trazer à superfície da vida pulsante.

Neste artigo pretendemos abordar aspectos relativos à organização de composições cênicas a partir da interação entre artistas com e sem deficiência, buscando mapear alguns princípios composicionais que são um indicativo a uma cena acessível. Para tanto, determinamos como objeto de análise dois espetáculos do encenador italiano Pippo Delbono. São eles: *Questo Buio Feroce* (2006) e *Vangelo* (2016).<sup>1</sup>

A compreensão de cena acessível que guia este escrito toma como ponto de partida a premissa da acessibilidade enquanto condição de interação e acesso das pessoas a todo e qualquer bem ou serviço. Compreendemos, assim, que a cena acessível reconhece diferentes modos de relação das pessoas com os ambientes e artefatos culturais, em uma perspectiva ecológica centrada na interação. Singular, única, a interação da pessoa com o meio é atravessada pelos contextos, repertórios, trajetórias e modos de existência particulares. Uma cena acessível estimula esses modos de existência particulares, seja em seu fazer, seja em seu ler/receber (ou seja, da ação e da recepção cênicas).

Nosso ponto de partida para a análise foram os princípios de organização da composição cênica apontados na tese de doutorado "Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível" (BERSELLI, 2019). Nessa aproximação, reconhecemos, inicialmente, um princípio muito presente nos trabalhos de Delbono, a colagem, a qual além de possibilitar uma articulação da cena por meio da justaposição de diferentes focos, elementos, imagens e corpos, foi também nosso norteador inicial na análise dos espetáculos. Durante a análise, houve a necessidade de aproximação a outros materiais, como a tese de doutorado de José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira intitulada "O teatro das disfunções ou A cena contaminada" (2008) e o artigo de Martha Ribeiro intitulado "Corpos sublimes: o teatro-festa de Pippo Delbono Il vangelo della teatralità" (2018). Nessa busca por materiais de referência percebemos que

---

<sup>1</sup> Trata-se de um recorte do estudo desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM), durante o ano de 2020, com apoio do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE-CAL/PRPGP/UFSM). A metodologia do estudo envolveu análise e descrição dos espetáculos, além de revisão bibliográfica. Os espetáculos analisados foram acessados em suas versões gravadas, disponibilizadas durante o ano de 2020 pela Emilia Romagna Teatro Fondazione e a Companhia Pippo Delbono em streaming gratuito no canal Vimeo da Emilia Romagna Teatro. Houve a disponibilização de legendagem em onze línguas, entre elas o Português. O compartilhamento online esteve vinculado ao momento de lockdown e de distanciamento físico e social vivenciados mundialmente como medidas de contenção da pandemia de COVID-19. Uma vez que o espetáculo esteve disponível online apenas até setembro de 2020, apresentamos extensas descrições das cenas de modo a partilhar consideráveis informações que contribuem para que os leitores acompanhem nossas análises.

ainda há poucos estudos e pesquisas em língua portuguesa voltados à discussão e problematização dos modos de organização e operacionalização da cena firmada por Delbono desde os anos 1980. Acreditamos que o número reduzido de materiais pode estar relacionado à restrita circulação de seus trabalhos pelo Brasil.

Ao nos colocarmos imersos nos trabalhos de Pippo Delbono encontramos diversos aspectos poéticos a serem analisados, assim como, outros princípios norteadores passíveis de serem problematizados quando buscamos investigar uma cena acessível. Entretanto, no presente artigo, focamos nossa análise nos aspectos da **colagem**, princípio-guia que articulou o início da análise, e na figura do **encenador-performer**. Esses dois princípios norteadores evidenciam não só o modo de operacionalização da cena, mas a própria estética de trabalho do encenador consolidada ao longo de vários anos.

### **Companhia Pippo Delbono: a busca por um teatro não convencional**

*"[...] no fundo, o meu teatro é uma procura de liberdade, antes de mais, das convenções, como aquela que diz o que é ou não é um deficiente"*  
Pippo Delbono<sup>2</sup>

O teatro de Pippo Delbono é um convite que nos mobiliza a ver além das demarcações dos corpos e da própria cena. Delbono nos convoca à desestabilização, postos de ponta cabeça, confrontados com a vida real que fingimos não ver. Da rua para o palco, a cena se torna o grito daqueles que lá fora são insistentemente silenciados, expondo a enfermidade de um mundo que não cabe no teatro, e um teatro que, querendo comportar a experiência viva do mundo, desnuda-se de suas convenções.

Assim como muitos de nós, artistas da cena, Pippo Delbono iniciou seus estudos teatrais voltado à arte dramática tradicional, contudo, ao longo de sua trajetória colaborou com diversos artistas como Pepe Robledo, Iben Nagel Rasmussen e Pina Bausch, para citar alguns, os quais influenciaram seu percurso na busca por um teatro não tradicional.<sup>3</sup> Mas, foram sobretudo dois os eventos que alteraram suas percepções a respeito do corpo e do fazer teatral. O primeiro foi o momento em que Delbono se descobre soropositivo, e o segundo diz respeito ao encontro com Vincenzo Cannavacciuolo, mais conhecido como Bobò<sup>4</sup>.

A partir desses acontecimentos a pesquisa poética de Delbono passa a ser marcada, ao longo dos anos 1990 e 2000, pela presença de pessoas marginalizadas advindas de vários contextos, como é o caso de Armando Cozzuto, Nelson Lariccia, Gianluca Ballarè, entre outros que passaram a compor sua companhia. Dessa forma, Pippo inseriu no centro de gravidade da cena os corpos singulares como essência do fazer teatral, explorando suas possibilidades criativas e expressivas. E como nos lembra Ribeiro, "se o mundo real é um deserto para

<sup>2</sup> SARDO, M. J; BARRADAS, N. Mendigos, deficientes e sem-abrigo no Festival de Avignon. In: Ípsilon. 04 Ago. 2002. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/08/04/jornal/mendigos-deficientes-e-semabrigo-no-festival-de-avignon-1734>. Acesso em: 21 jan. 2021.

<sup>3</sup> Para maior aprofundamento na formação de Delbono, o início de sua trajetória no teatro e suas primeiras experiências cênicas, consultar Pereira (2008) e Berselli (2019).

<sup>4</sup> Bobò (1936-2019) era homem de estatura baixa, microcefálico, surdo-mudo e analfabeto, encontrado por Delbono no manicômio de Aversa, onde esteve internado por 45 anos. Para mais informações sobre a Companhia Pippo Delbono e seus colaboradores acessar: <https://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html>

eles, o teatro será o lugar onde todos podem se repovoar ou criar para si um novo corpo, deixar de ser invisível antes de desaparecer” (RIBEIRO, 2018, p. 318-319). Assim, o corpo com deficiência, velho, magro ou pequeno ganha novas dimensões no trabalho de Delbono, outras performances e discursos para além das representações e amarras sociais.

Delbono admite claramente a influência dos atores em seu processo de criação. Consagrando-se desde sempre ao estudo do corpo, constrói seus espetáculos a partir da possibilidade poética presente em cada um dos participantes. Para ele, deficiência é um conceito intelectual, que faz as pessoas enxergarem a diminuição e a incapacidade antes de qualquer outra coisa. (PEREIRA, 2008, p. 147).

Por meio da articulação de um grupo de artistas formado por pessoas com e sem deficiência, com e sem repertório prévio no campo do teatro, Pippo Delbono estabeleceu com sua companhia ao longo dos anos uma cena de contrastes, que antes de visar a abstração da teatralidade, evidencia a desconstrução dessa e, também, o esfacelamento dos modelos que veem a deficiência como impossibilidade. Ao se afastar de uma visão hegemônica acerca dos corpos que ocupam a cena pelo viés de um alto rendimento físico (possível ou meramente projetado) ou de uma construída normalidade, Delbono opera uma ruptura com pontos de referência que indicam à (d)eficiência e às noções de habilidade (do hábil e do inábil). Sua prática tem como premissa a singularidade de seus colaboradores, que é exposta imediatamente pela alta visibilidade dada às suas características físicas, e o investimento em um teatro não convencional que parte de materiais autobiográficos, tanto seus, quanto dos atores-performers.

Delbono aproxima, assim, arte e vida, como forma de valorizar o gesto simples e genuíno aliado ao desejo de transformar o teatro e a sociedade, através de uma arte revolucionária que não está à serviço dos modelos estabelecidos, mas antes busca tensioná-los, explodindo fronteiras, mesclando linguagens e sobretudo lançando novas provocações às artes da cena.

## **Colagem**

Um dos primeiros aspectos que se pode perceber nos trabalhos de Pippo Delbono, para além da presença de pessoas com e sem deficiência em cena, é a estruturação dos espetáculos por meio da colagem e até mesmo da justaposição de diferentes focos de cena, corpos e elementos. A colagem como modo de organização das cenas em um espetáculo, tem ligação com a colagem realizada no cinema e esteve muito presente também nos trabalhos de Pina Bausch (CALDEIRA, 2010), artista com a qual Pippo Delbono colaborou em sua trajetória artística. Por conta dessa colaboração é possível perceber nos trabalhos de Delbono muitos aspectos organizacionais e poéticos utilizados também por Bausch.<sup>5</sup> Esse reconhecimento de influências pode nos levar a observar uma certa trajetória que implica os próprios estudos de Bausch com Kurt Jooss na Folkwang Horshcule nos anos 1950. Um dos principais nomes relacionados à história da dança-teatro, Jooss já utilizava a colagem como estratégia dramaturgica.

---

<sup>5</sup> Delbono participou da criação do espetáculo *Ahnen*, em 1987. “Pina Bausch è stata una grande maestra” (DELBONO, 1999, p. 34).

É especialmente essa linhagem que nos fornece a compreensão de colagem aqui utilizada. Ao tecer um estudo a respeito do trabalho do encenador italiano por meio da análise dos espetáculos *Questo Buio Feroce* (2006) e *Vangelo* (2016), podemos perceber que em ambos há a utilização da colagem como um princípio articulador da cena. Esse princípio é utilizado como forma de estruturar o espetáculo como um todo, organizando as diferentes cenas sem que haja uma ligação dramática e linear entre elas; se faz presente também em cenas que exploram a colagem de diferentes imagens e focos que acontecem simultaneamente; e, ainda, é evidenciado através da justaposição de diferentes elementos autônomos em cena criando significados e discursos plurais. Sendo assim, nos parece que é possível citar pelo menos quatro aspectos em que a colagem se faz presente nos trabalhos de Delbono: a colagem de diferentes blocos que compõem o espetáculo, a colagem de diferentes cenas que compõem cada um dos blocos, a colagem de diferentes focos da cena/imagens em uma mesma cena e a colagem/justaposição de diferentes elementos significantes ao longo de todo o trabalho.

Ao analisarmos os dois espetáculos, que têm seus nascimentos marcados por uma década de diferença, relacionando-os também aos demais trabalhos do encenador, podemos perceber que a colagem, como estratégia de articulação da cena, é uma característica consolidada na estética cênica desenvolvida pelo encenador e, como apontado por Pereira, o “trabalho criativo de Pippo Delbono se institui como um processo de montagem, ou ainda, de colagem propriamente dita com a reunião de elementos autônomos, colocados lado a lado e desvinculados entre si, sem a constituição de um sentido prévio” (2008, p. 159). Ou seja, ao explorar a colagem em seus processos criativos, Delbono quebra com a linearidade da cena, visto a multiplicidade de elementos significantes justapostos, rompendo também com a possível linearidade das diversas dramaturgias, não textuais, presentes no acontecimento cênico. Da mesma forma, há uma mobilização das noções de espaço e tempo, por meio da descontinuidade e da fragmentação do espetáculo.



Figura 1 Espetáculo *Questo Buio Feroce* (2006). Divulgação.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.agendalx.pt/events/event/questo-buio-feroce/>. Acesso em: 20 jan., 2021.



O espetáculo *Questo Buio Feroce* (2006), por exemplo, inicia com um corpo branco deitado lateralmente em cena, seminu, esquelético, aparentemente do sexo masculino, usando uma máscara tribal/africana pintada com uma tinta branca desgastada. Ele está imóvel, como se observasse o público. Após algum tempo ele se desloca engatinhando em direção aos espectadores, fica em pé e vai de um lado a outro observando-os. Durante as ações desempenhadas pela figura mascarada é possível perceber um espaço cênico vazio completamente branco, tanto o chão quanto as paredes laterais e ao fundo, há também uma iluminação branca muito forte. Ele senta-se ao chão por um breve momento e então deita novamente de lado, no centro do palco, com uma das mãos na máscara fica a observar os espectadores. Neste momento o encenador inicia a narração de um texto: "Esta Feroz Escuridão é o título de um livro que encontrei por acaso numa aldeia de uma terra longínqua, a Birmânia. Uma terra de pobreza, de ditadura, de pessoas que vivem em cabanas. Uma terra que te acolhe com uma grande doçura. Neste livro, o poeta americano Harold Brodkey, conta a sua viagem em direção à morte. Atingido pela AIDS".<sup>7</sup>

Ao finalizar a narração, entra em cena uma figura feminina em uma cadeira de rodas, aparentemente sem a parte inferior das pernas, vestindo uma roupa vermelha muito vibrante e com uma peruca longa da mesma cor e tonalidade. Ela atravessa o palco do fundo até a boca de cena, onde pára exatamente em linha reta à figura esquelética no centro do palco, e fica observando os espectadores, com uma respiração ofegante, como se expressasse um sentimento de dor.

No momento em que ela pára próxima dos espectadores, ao fundo as paredes brancas se abrem, fazendo surgir uma fenda no centro, por onde sai uma figura vestindo um traje branco de laboratório, botas, luvas e proteção no rosto. A figura fecha a abertura na parede como se fechasse uma janela de correr, e começa a inserir cadeiras brancas ao fundo do palco, uma ao lado da outra. Enquanto isso a mulher na cadeira de rodas começa a abanar um leque vermelho, ao passo que outra figura com traje de laboratório entra em cena e a retira do palco. Há em cena, neste momento, oito cadeiras ao fundo do palco e a figura com a máscara que permanece deitada no centro.

Uma mulher, com uma peruca preta até os ombros, vestindo um vestido branco que nos remete ao traje de uma enfermeira, entra em cena trazendo uma cadeira branca, coloca-a em frente ao homem esquelético no centro e parece observá-lo. Nesse momento parece que eles irão estabelecer uma relação, mas quando a mulher se senta na cadeira de costas para os espectadores, o homem se levanta e sai assustado, nesse momento além de um deslocamento da expectativa, visto que a relação não se estabelece, as luzes vão se apagando e a cena fica tomada por uma penumbra. A mulher então começa uma contagem que vai gradativamente aumentando, o que nos remete ao fim da primeira cena e ao início da segunda. Para fins de estudo, identificamos que quando a mulher entra em cena com a cadeira se inicia a transição de uma cena a outra, transição que se efetiva quando o homem esquelético sai de cena e a iluminação muito fraca estabelece uma outra atmosfera. Contudo, percebemos que ambas as cenas tratam de um

---

<sup>7</sup> Excerto retirado da versão disponibilizada no canal Vimeo da Emilia Romagna Teatro, a partir da legenda em Português. O espetáculo esteve disponível gratuitamente na plataforma até o dia 30 de setembro de 2020.

mesmo aspecto, uma relação com o espaço do hospital, as doenças e a sala de espera. Nesse caso, é possível perceber primeiramente a colagem de diversos focos/imagens numa mesma cena, a colagem de diversos elementos significantes (por exemplo: o espaço branco, a máscara, os trajes completamente branco e completamente vermelho, o homem esquelético, o silêncio) e a colagem de duas cenas que apesar de explorarem a mesma temática, não possuem ligação linear e nem uma lógica do tipo causa-consequência entre si.

O espectador é confrontado desde início pela exposição da deficiência, seja pelo desnudamento de um corpo esquelético ou de um corpo em uma cadeira de rodas, expondo a deficiência como um elemento significativo, e que além disso apresentam elementos em seus corpos que apontam signos como, por exemplo, o vermelho vivo que lembra sangue na roupa, no cabelo e nos objetos da figura feminina; e a máscara no corpo esquelético que aponta uma desfiguração e impossibilidade de definição do corpo, o que gera um certo estranhamento. Segundo Berselli, a colagem enquanto uma estratégia de composição cênica,

[...] implica em uma não acomodação em uma lente contínua que poderia levar a uma convergência das situações para os modos de ver já estabilizados no espectador a partir de seus padrões. O questionamento contínuo das lógicas estabelecidas pelo padrão de ver implica diretamente nas cenas em que a deficiência se faz presente. (2019, p. 118).

Sendo assim, o que podemos ver já na primeira cena é a justaposição de diferentes corpos, figuras e elementos, três imagens com focos distintos que são coladas na mesma cena, trazendo elementos significantes, como o corpo debilitado e o corpo com deficiência que estão fora dos padrões esperados a se ver em cena, a narração do encenador que revela uma das temáticas (a AIDS), e que também é mais um dos elementos presentes na colagem, os trajes de laboratório que remetem a uma proteção de possíveis contaminações, as cadeiras que lembram uma sala de espera, e o espaço da cena todo branco que lembra o quarto de hospitais, hospícios, manicômios e até mesmo de uma solitária. Posteriormente, a presença da figura da mulher vestindo branco remete a uma enfermeira.

Fundindo elementos diferentes, apresentando a simultaneidade de ações e insistindo em manter signos abertos em cena, o encenador conduz os espectadores a uma reversão completa nos modos de se relacionar com a cena. Não mais uma síntese, não mais um ponto de referência seguro no qual se ancorar para atribuir valor, aqui o espectador lida com uma afetação que não necessariamente se vincula a um referencial externo dado a priori. Ou seja, como aponta Berselli, ao analisar outros espetáculos que têm origem na interação entre artistas com e sem deficiência e que se utilizam da colagem, o espectador é assim,

[...] colocado frente a uma pluralidade de ações que acontecem concomitantemente, tendo de lidar com a justaposição que não oferece uma síntese e que estimula sua leitura para além do lugar comum [...] ampliando a necessidade do espectador de escolher qual seu foco de atenção e reduzindo os espaços para a manutenção de uma lógica sequencial na leitura das ações. (2019, p. 177).

Ora, ao perder a lógica sequencial na leitura e sua afetação daí derivada, resta ao espectador lidar com os símbolos para além das construções sociais, sendo determinante, então, o engajamento com os aspectos do sensível. O espectador é convocado, assim, a interagir com os elementos recuperando em seu repertório social e cultural, em seu íntimo, pontos de conexão. Não há um padrão imposto para a recepção, e os mais diversos itinerários tornam-se possíveis.

A pluralidade de ações e elementos com os quais o espectador é confrontado ganha ainda mais intensidade no espetáculo *Vangelo* (2016). Em muitos momentos o encenador explora um frenesi em cena, tudo acontece muito rapidamente e há grande sobreposição de focos de cena, composições, elementos e corpos, assim como uma frenética sequência de imagens que vão compondo a cena. Em muitos momentos a cena está tão contaminada pelos elementos e ações e por um ritmo frenético, que se torna difícil de acompanhar todas as ações e é necessário fazer escolhas sobre o que seguir.



Figura 2 Espetáculo *Vangelo* (2016). Divulgação.<sup>8</sup>

Isso fica perceptível, por exemplo, em uma das cenas de *Vangelo* (2016) em que o encenador está no corredor entre o palco e plateia e a iluminação do espaço parece ser fraca, apenas para que possamos vê-lo. Quando Delbono finaliza a leitura de um texto, inicia-se uma música clássica muito frenética, as luzes se apagam e o encenador começa a iluminar os espectadores com uma lanterna acompanhando o ritmo acelerado da música. Ele então sobe ao palco, que agora possui uma iluminação avermelhada, e desloca de um lado a outro mexendo as mãos como se estivesse pegando algo, como um rato. Nesse momento é possível observar em um dos lados da boca de cena alguns objetos ao chão, e, do lado contrário, uma cadeira. O encenador interrompe seu movimento com as mãos ao

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2017/02/pippo-delbono/>. Acesso em 20 jan., 2021.



centro da boca de cena e começa então a fazer movimentos com os braços como se estivesse mostrando seus músculos, segura na cinta da sua calça com as duas mãos e joga o quadril para frente, como se mostrasse uma certa virilidade e masculinidade. Posteriormente ele vai até os objetos que estão no chão, pega um pequeno vestido que segura próximo ao seu pescoço e inicia uma dança.

Nesse instante, entra em cena um ator com chifres na cabeça e uma atriz com uma roupa que aparenta ser de colegial, eles trazem uma cadeira na qual ela se senta, o ator fica atrás dela, abaixado colocando seus braços entre os braços da atriz, de modo que seja possível visualizar os braços dele como se fossem os braços dela. Ele faz alguns movimentos com as mãos e então os dois iniciam uma espécie de coreografia com os braços e posteriormente com o corpo enquanto ela está sentada na cadeira. Bobò entra em cena usando chifres na cabeça, ele entra e senta-se na cadeira que estava no palco desde o início da cena e que agora está iluminada com um foco de luz. Enquanto isso, o encenador segue fazendo uma espécie de dança com os braços até uma das laterais do palco. Inicia-se então uma narração gravada do encenador. Delbono está novamente em cena, agora ao fundo do palco vestindo um blazer e chifres na cabeça, e, ao passo que ele vem até a frente do palco, o ator e a atriz que estavam fazendo uma coreografia na cadeira saem de cena.

Após alguns movimentos de Delbono na boca de cena, direcionados aos espectadores, ao fundo entram em cena três bailarinas, com um foco de luz vermelha na lateral em sua direção, duas delas estão vestindo branco e usando uma máscara branca no rosto e chifres na cabeça e a terceira está vestindo roupas pretas e igualmente com chifres na cabeça. As bailarinas têm suas sombras refletidas na parede ao fundo, começam a fazer movimentos com as mãos, como se fossem ratos, e andam de um lado a outro até saírem de cena. O áudio com a narração do encenador continua sendo reproduzido assim como a música clássica frenética que fornece um ritmo acelerado à cena. O encenador continua a dançar e movimentar-se pelo palco interagindo de alguma forma com os elementos e a sua narração gravada, posteriormente fica de joelhos no fundo do palco como se estivesse rezando e pedindo perdão. Paralelamente, na lateral do palco um dos atores fica em frente a um foco de luz vermelha de modo a produzir sombras na parede do fundo do palco, nas sombras é possível ver um garfo de três pontas, um braço e a silhueta de uma figura com chifres, o que remete a figura do "diabo" bíblico.

Quando o encenador sai de cena, o ator que fazia as sombras entra carregando o garfo de três pontas, juntamente com ele entram as duas bailarinas com roupas brancas e começam uma dança, o homem fica fazendo alguns movimentos com o garfo como se perseguisse as bailarinas até retirá-las do palco. No fundo do palco é possível ver que a bailarina com roupas pretas entra em cena e fica fazendo alguns movimentos. Nesse momento o encenador entra novamente em cena carregando um violino, o qual ele oferece a Bobò que prontamente começa a tocá-lo.

Restam em cena Delbono fazendo uma dança desordenada pelo palco, Bobò tocando o violino sentado na cadeira, e a bailarina com roupas pretas ao fundo do palco andando de um lado a outro. Quando a bailarina sai de cena, no fundo do palco surge uma projeção de ratos correndo. Em seguida surge uma outra projeção

de partes de corpos que se encaixam e desencaixam. Entra em cena novamente o ator com o garfo de três pontas e os chifres na cabeça e a bailarina com roupas pretas, os dois executam alguns movimentos, a bailarina se deita no chão e o ator passa por cima dela, ambos saem de cena. A música acaba, Delbono cessa seus movimentos ao fundo do palco e fica de frente para os espectadores. Bobò continua a tocar o violino, no fundo é possível ver a projeção de um vídeo no qual Bobò está sentado em frente a imagens de três corpos crucificados. No vídeo Bobò veste uma roupa que remete a um sacerdote e, segurando um microfone, gesticula sons com a boca. Tudo que se ouve em cena é o som produzido por Bobò no vídeo projetado. Delbono vai até Bobò que está sentado na cadeira tocando o violino e convida-o para ir até a frente do palco, nesse momento começa a tocar uma música calma sobre “Jesus”, os dois saem de cena e é possível ver uma figura de cabelos longos vestindo uma túnica branca entrar em cena. Em nosso ponto de vista esse momento marca o fim da cena descrita e o início da cena seguinte.

Diferente da cena de *Questo Buio Feroce*, a cena descrita de *Vangelo* é muito mais contaminada pelos elementos e a colagem assume quase um ápice no quesito da justaposição de focos e elementos significantes, tornando complexa a descrição de todas as ações performadas simultaneamente durante a mesma cena. Além dos diferentes modos de colagem, descritos anteriormente, que são utilizados pelo encenador, como, por exemplo, a colagem dos blocos, das cenas, dos focos e dos elementos, na cena descrita acima é possível perceber também a presença constante do encenador em cena. A presença do encenador em cena como performer é evidenciada na cena descrita do espetáculo *Vangelo* (2016), o que aponta uma característica estética muito presente nos trabalhos do encenador. Delbono, além de organizar os elementos da cena, assume também o papel de performer, ou melhor, tensiona as fronteiras que existem entre as figuras do encenador e do performer. Implicado na cena, seu discurso provocador, seu corpo desajustado e suas ações despreziosas potencializam a justaposição de imagens, corpos e significados oferecidos ao espectador.

### **Encenador-performer**

Durante este estudo, dedicamo-nos a tentar compreender essa figura assumida por Pippo Delbono em seus trabalhos, a figura de um encenador que também é performer. Durante a busca por materiais que pudessem amparar essa investigação, foram encontrados poucos estudos em língua portuguesa sobre o trabalho do encenador italiano. Contudo, um dos materiais encontrados, o artigo “Corpos sublimes: o teatro-festa de *Pippo Delbono Il vangelo della teatralità*” (2018) de Martha Ribeiro, nos auxiliou a aprofundar a reflexão a respeito do trabalho do encenador e as funções e ações desempenhadas por ele ao longo dos espetáculos.

A presença do encenador em cena, seja por meio da narração (no palco ou fora dele) ou das movimentações – ora indicando aos atores algumas ações, ora performando juntamente com os demais atores – é identificada como um princípio composicional de seus trabalhos, visto que suas obras são fortemente marcadas pela sua presença em cena. Para além do aspecto autobiográfico, outra das marcas do encenador italiano, a presença de seu corpo assumindo ações no espetáculo e se revelando aos espectadores evidencia o quanto é difícil separar a sua existência

da existência de suas obras. Segundo Ribeiro (2018, p. 316):

[...] o artista, em sua relação com a alteridade, ao invés de observar diferenças, demarcando sua identidade, procede por embaralhamento de todos os códigos, culturais e ou artísticos, potencializando sua própria existência por acúmulo, colando sua face com a do outro, num movimento de coincidência com ele mesmo, que provoca o apagamento de todo território, por deslizamento.

Sendo assim, esse elemento significativo em cena, a figura do encenador, abre espaço para pensarmos no princípio que chamamos de encenador-performer<sup>9</sup> e que aponta para uma figura híbrida que desempenha diferentes funções e ações em cena e fora dela. Quando a presença do encenador se presentifica em cena, ela se torna significativa e desestabiliza a própria teatralidade, aquele que nos moldes tradicionais seria visto como o organizador da criação é agora também performer. Mas um performer que desestabiliza e desloca signos, criando outras atmosferas, fazendo ações paralelas, narrando textos, participando da composição da cena e principalmente tornando o teatro uma grande festa (RIBEIRO, 2018). Em algumas cenas Delbono está deslocado da ação principal, em uma composição paralela, promovendo um jogo com os espaço-temporais da cena a partir da simultaneidade de ações; outras vezes ele se relaciona com os atores como encenador em cena, aparentemente apresentando indicações; e em outros momentos ele performa juntamente com os atores-performers, jogando o mesmo jogo.

Este segundo princípio composicional, que chamamos de encenador-performer, é um aspecto da obra de Delbono que evidencia a performatividade da cena e do próprio teatro desenvolvido pelo artista, em um ato de desnudamento da cena e dos corpos. Os espectadores, são assim, lembrados constantemente que estão no teatro e que tudo que se faz diante deles é o resultado de uma *práxis* teatral, um processo criativo que envolve o agenciamento e a articulação de diversas funções, corpos e elementos, o que acaba por romper com uma possível ficcionalização totalizante da cena. A presença de Delbono em cena, por meio do seu corpo ou de sua voz em narração, revela o fazer teatral, seja por presentificar em cena a figura do encenador, que faz lembrar das outras funções – a atuação, a técnica e a expectativa – seja por meio de uma narrativa que se constitui de fatos reais da sua vida e da vida dos seus atores.

A narrativa está intrinsecamente ligada à figura do encenador-performer, visto que ela vai sendo composta a partir da apresentação da fatos, afetos, memórias, lugares que conheceu, passagens da sua vida e da vida dos atores, lembranças das “ruínas de cada cidade que visita, de cada encontro inusitado, ocorrido por acaso, são pontes que Pippo traça para alcançar o outro, encontrando-se” (RIBEIRO, 2018, p. 315). Dessa forma, vai se apresentando em cena uma narrativa documental, a qual se presentifica tanto pela imagem

---

<sup>9</sup> Renato Cohen se utiliza do termo encenador-performer em seu livro *Performance como Linguagem* (2013, p. 106) apontando uma figura que performa e que geralmente coincide com a figura de encenador em espetáculos e eventos performáticos que se utilizam da performance como linguagem investigativa.

produzida pelos corpos e elementos, como pela própria voz do encenador. Isso porque, tanto em *Questo Buio Feroce* (2006) quanto em *Vangelo* (2016) essa narrativa é “[...] escrita em um papel e lida em cena pelo próprio Pippo, numa espécie de atuação selvagem, permanece sendo o que é: uma encenação, uma estratégia das aparências e não a simulação de um real” (RIBEIRO, 2018, p. 318).

Além de presentificar a sua própria história em cena, destacando seu posicionamento político – até mesmo ao expor temas que em alguns contextos ainda são considerados tabus –, o encenador também insere seu corpo em performance, desempenhando movimentos, danças e ações que expressam liberdade e verdade dando sentido e vida a seu trabalho. Segundo Ribeiro (2018, p. 316), o trabalho de Delbono, no teatro ou no cinema:

[...] é povoado pelo material volátil de viagens, experiências, poesias, depoimentos e confidências, suas e de outros, alegrias e dores, mas principalmente, é feito de humanidade em carne viva. É a sua carne que Pippo expõe em cada movimento que executa, em cada espetáculo, somando à sua voz, ao seu grito, outros gritos, compondo um mosaico, uma constelação de vozes, gritos-mosaico que ele absorve para si, por pertencimento, tornando-os material de sua própria intimidade.

A partir disso, a autora apresenta o teatro de Delbono como um teatro íntimo, visto que sua “[...] narrativa não se quer real justamente por se tratar de um relato íntimo” (RIBEIRO, 2018, p. 319). Mas, justamente por conta desse teor de intimidade, possibilita, mesmo que em ausência física, criar a presença da ausência do encenador em cena a partir das histórias que são suas.

Já segundo Pereira, podemos pensar o trabalho do encenador como uma cena contaminada, visto que seus espetáculos falam diretamente de sua história de vida, do seu corpo e de suas questões, assim como dos demais colaboradores.

Desde a sua presença e participação em todos os espetáculos que dirige até as condições em que isto se dá, pode se dizer que o italiano Pippo Delbono é a síntese literal de uma cena contaminada. O teatro que realiza está intrinsecamente ligado à sua própria história de vida. (PEREIRA, 2008, p. 144).

Deste modo, seu teatro é baseado na experimentação de novas possibilidades a partir dos materiais autobiográficos, no qual o espectador vive seu próprio teatro, promovendo uma experiência que os afeta e os transforma (RIBEIRO, 2018, p. 316). Sendo assim, por se tratar de um teatro que apresenta um relato íntimo, ao inserir seu corpo em cena, é como se o encenador implicasse verdade e intensidade aos sentimentos, lembranças e fatos postos em frente aos espectadores. Ao ler a narrativa escrita no papel, o encenador evoca amigos, familiares e outros artistas a se fazerem presentes não em presença física, mas imagética, na ação e na poesia intensificando o descolamento dos modelos de enquadramento às convenções sociais.

[...] na parte textual, onde se incluem escritos de sua tutoria, além de poesias, citações e trechos tomados de autores variados, Delbono tende a se encontrar e a se identificar com aqueles considerados loucos e desvalidos, cujo conteúdo geralmente trata de situações-limite ou de modos singulares de enxergar a vida: Rimbaud, Sarah Kane, Beethoven, Pasolini. Também eles se unem à trupe marginal, de doidos, palhaços e vagabundos que compõem a companhia, em defesa do direito de ser sem precisar copiar, de agir sem se espelhar num modelo [...]. (PEREIRA, 2008, p. 159).

Identificamos ao menos duas categorias de presença do encenador em cena no que aqui apresentamos como encenador-performer. São elas, o encenador como narrador e o encenador como performer. Destacamos que a ação de narrar também envolve uma performance do encenador frente aos espectadores, mas, em um viés analítico, para facilitar a compreensão, decidimos separar essas duas modalidades que inferimos, narração e performance.

Como narrador, o encenador pode estar em cena juntamente com os atores no palco ou ainda fora da cena, atrás dos espectadores, nos corredores do teatro, em frente ao palco etc. Essa modalidade de narração, em que o encenador não está em cena no palco, faz com que o espaço da cena acabe sendo expandido para todo o teatro e a cena passe a acontecer em vários lugares, criando, assim, deslocamentos na separação entre artistas e espectadores, fazendo com que os espectadores sejam deslocados para o centro da organização espacial da cena expandida por toda a espacialidade do edifício teatral. Dessa forma, o espectador tem a possibilidade de deslocar seu olhar à procura do encenador no teatro, ou da mesma forma ser confrontado com ele ao seu lado, o que aproxima arte e vida, artista e espectador, num teatro que se concretiza íntimo tanto na narrativa quanto na proximidade entre os sujeitos.

Durante a narração o encenador sempre está segurando suas folhas com o texto escrito e também um microfone, o que por si só evidencia também a construção da narrativa textual, uma vez que ele lê os seus próprios textos e não apenas fala-os como se tivesse decorado ou estivesse contando algo. Além disso, em alguns momentos de sua narração ele fala sobre o processo criativo que deu origem ao espetáculo que os espectadores estão assistindo, o que de alguma forma traz à tona a *práxis* teatral e desnuda a ação que se presentifica frente aos espectadores, fazendo-os lembrar que se trata de uma cena construída em processo por meio do agenciamento de diversos elementos e corpos.

Como performer, no sentido de atuar em cena, o encenador pode tanto estabelecer um jogo paralelo ao jogo dos atores, desempenhando movimentos e ações que aparentam ser mais espontâneas, como também ele pode se integrar ao jogo da cena como um todo, se relacionando diretamente com os demais atores e participando da construção das cenas. Nessa categoria, o encenador não narra textos, mas sim presentifica seu corpo em cena por meio de ações que



geram discursos. O que por si só causa um deslocamento da expectativa, visto que as ações desempenhadas pelo encenador são desregradas e espontâneas rompendo com as expectativas dos espectadores que talvez esperem coreografias e ações bem definidas.

Sua linguagem cênica se alimenta de uma fluidez extraordinária entre diversos códigos de teatralidade e de performatividade, o que, em nosso entendimento, aproxima sua experiência artística do corpo sem órgãos de Antonin Artaud, produzindo no palco uma extrema diferenciação, o delírio de um teatro-festa, barroco, que escapa da lógica representacional e que se investe contra o terreno baldio de um excesso de real, desse êxtase do real que tanto banaliza a vida contemporânea. (RIBEIRO, 2018, p. 317).

Em muitos momentos a performance intensa do encenador em cena acaba tomando todo o espaço cênico de maneira que vai se instaurando no decorrer do espetáculo uma espécie de festa, um teatro-festa como aponta a autora, com música, corpos livres e expressivos seguindo apenas seu fluxo de vida. Esse talvez seja um dos motivos que leva Delbono a figurar como:

[...] exemplo de encenador mais indiscreto de todos os tempos. O teatro de Pippo, um teatro fundamentalmente íntimo, por sua própria especificidade, [porém] não abandona o jogo de cena e muito menos o espaço da encenação, da montagem. No jogo visceral do encenador e performer, observa-se uma construção cuidadosa da cena, em cada detalhe, o que não é por ele negada. (RIBEIRO, 2018, p. 319).

É claro que existem outros encenadores que não se limitam às convenções estabelecidas, entram em cena, desempenham diversas funções, provocam e desestabilizam o espectador, Tadeusz Kantor pode ser um exemplo. Contudo, diferente de Kantor que se colocava em cena atuando como um 'maestro' regendo os atores e os elementos da cena, Delbono explora uma forma única de estar em cena, assumindo uma figura híbrida que envolve as funções de encenador, dramaturgo, narrador e performer.

Ao propor um teatro que reflete e ao mesmo tempo tensiona a própria construção do artista que o cria, o encenador presentifica seu corpo e suas lembranças em cena por meio do texto, da narração e da exposição do seu próprio corpo físico e visceral, atuando:

[...] de forma ativa, intervindo na cena para fazer uma citação ou dizer textos e passagens poéticas de autoria diversa. Trata-se de uma prática extremamente pessoal, em que ele evidencia suas memórias, sua percepção de mundo e referências pessoais, fato que se mostra decisivo na sua relação cênica com as disfunções, já que o autor-diretor-ator viveu ele mesmo uma disfunção, contaminado que foi pelo vírus HIV, o que torna a participação de pessoas em condições particulares ou "fora de padrão" muito bem vinda. (PEREIRA, 2008, p. 149).

Nesse sentido, ao olharmos para o trabalho de Delbono somos confrontados com nossas construções a respeito do que entendemos por teatro, por artista e por corpo funcional e saudável. Somos convocados por tensionamentos que se estabelecem tanto pela presença do corpo com deficiência em cena, quanto por sua própria figura

nessa mesma cena, ambas as materialidades corporais atravessadas por discursos verbais ou imagéticos que indicam às “disfunções”. Assim, reconhecemos a figura de um encenador-performer como um dos princípios composicionais de sua cena acessível, revelando chaves da estética inconfundível desse artista criador.

### Considerações finais

*"As palavras são importantíssimas, mas não são tudo. Penso que o teatro, como diz Artaud, é uma peste, deve me levar com os olhos, o nariz, a boca, com todos os sentidos, com o coração "*

Pippo Delbono<sup>10</sup>

O trabalho de Pippo Delbono nos desafia a ultrapassar convenções tradicionais do teatro, exigindo desde o princípio uma abertura para as aproximações entre arte e vida. Nesse sentido, observar os princípios composicionais que articulam a cena do encenador italiano nos possibilita uma aproximação sobre seus modos de operar no processo de criação cênica. O encenador manipula a composição de tal forma que o espectador é convidado, ou quiçá convocado, a se inserir como um artesão que se relaciona com a cena a partir da assimilação de signos que, muitas vezes, embaralham seus sentidos.

Nomear como acessível a cena de Delbono revela nossa tentativa de destacar que a acessibilidade não está apenas restrita à presença de artistas com e sem deficiência em cena, mas que é determinada pelo modo como o encenador articula os aspectos composicionais de modo a provocar um engajamento sensorial do espectador. Aqui, não necessariamente o espectador nomeia com facilidade ou se relaciona objetivamente com o que está em cena, mas, antes, se relaciona por atravessamentos, por deslocamentos de expectativas, por rompimentos de conceitos prévios. O distanciamento de padrões normalizadores – relativos ao ser no teatro; ao ver, ler ou receber teatro; ao interagir com teatro – sugere uma abertura às possibilidades perceptivas e receptivas particulares.

A colagem e o encenador-performer foram aqui apresentados como princípios composicionais da cena de Delbono que estão intrinsecamente relacionados aos aspectos políticos e sociais que marcam a existência de sua companhia. Os deslocamentos, ressignificações e justaposições dos elementos presentes em cena, estabelecem uma “cena efetivamente autêntica e de forte cunho existencial” (PEREIRA, 2008, p. 144), fundada na presença de diferentes corpos e repertórios, daí advindo sua poética.

Os trabalhos aqui analisados mostram, sobretudo, o desejo do encenador pela colagem, justaposição e fusão de elementos, corpos, imagens, sons, cores e luzes que se encontram e se dissipam em cena, a fim de materializar a cena contaminada, tal qual apontada por Pereira (2008). Além disso, os aspectos das obras de Delbono aqui discutidos evidenciam a hibridização não só de linguagens e elementos significantes em cena, mas também das próprias funções artísticas que se fundem na figura do encenador-performer e apontam para novos desdobramentos das funções criadoras na cena contemporânea. Essas características trazem à tona também novos procedimentos de organização e criação cênica, pautados na busca por um teatro que concilie o gosto pelo gesto genuíno, íntimo e espontâneo, sem deixar de lado a elaboração estética e artística. Nesse sentido, Pippo Delbono, tensiona as dimensões reais e ficcionais colocando em jogo os aspectos estéticos, poéticos, políticos e sociais presentes no fazer cênico e também nos próprios corpos dos artistas.

Delbono consegue aproximar arte e vida, artista e espectador, através de um teatro que se mostra teatro e potencializa essa fissura por meio do desnudamento da

<sup>10</sup> Tradução nossa a partir do original: “Le parole sono importantissime, ma non sono tutto. Penso che il teatro, come dice Artaud, è una peste, mi deve prendere con gli occhi, il naso, la bocca, con tutti i sensi, con il cuore.” (DELBONO, 1999, p. 55)

cena e de suas convenções, deixando evidente uma realidade crua por meio dos corpos marcados por suas singularidades. Tensionando, assim, fronteiras, modelos e construções sociais a que todos estamos submetidos, em uma cena contaminada (PEREIRA, 2008) e festiva (RIBEIRO, 2018), capaz de mobilizar o olhar e confrontar expectativas, refletindo e tensionando a realidade. Não se trata, assim, de uma simulação do real, mas sim de um desdobramento da realidade captada e vivida, através da articulação de novas realidades possíveis, em cena e fora dela, promovidas por uma interação sensorial mais ampla que convida cada espectador a criar e validar seu próprio itinerário perceptivo.

## Referências

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva**: princípios norteadores para uma prática cênica acessível. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 11, n. 16, p. 118-131, 2010. Disponível em <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26985>. Acesso em: 21 jan. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013, 184 p. ISBN:978-85-273-0009-4

DELBONO, Pippo. Il viaggio, la guerra, il volo. Conversazione con Pippo Delbono a cura di Alessandra Rossi Ghiglione. In: GHIGLIONE, Alessandra Rossi. **Barboni Il teatro di Pippo Delbono**. Milano: Ubulibri, 1999, p. 17-89. 182 p.

PEREIRA, José A. T. R. **O Teatro das disfunções ou A Cena contaminada**. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Martha. Corpos sublimes: o teatro-festa de Pippo Delbono *Il vangelo della teatralità*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/137389>. Acesso em: 21 jan. 2021.