



Ana Achcar

COMPANHIA  
DO GESTO

25 anos

# Expediente

**Companhia do Gesto, 25 anos**

**Pesquisa e texto** Ana Achcar

**Diagramação e projeto gráfico** Marina Boechat

**Revisão** Ana Carina

**Coordenação do projeto** Luís Igreja e Ana Carina

**Direção geral** Luís Igreja

**Direção de produção** Ana Carina

**Realização** Companhia do Gesto

Esta publicação digital é uma atividade integrante do

**Prêmio Myriam Muniz de Teatro/2008**

Patrocínio



Realização



Apoio



Ministério  
da Cultura



Produção

COMPANHIA  
DO GESTO



*O exercício do teatro é quase sempre uma experiência única. Colocar-se no lugar do outro (personagem) é vivenciar uma metáfora do mundo que nos rodeia. A atração por essa experiência acompanha a humanidade desde o seu início. Houve um tempo em que o teatro era naturalmente popular, ligado diretamente aos ritos sociais e comunitários. Hoje, por conta das circunstâncias, encontra-se num espaço acessível a poucos. No entanto, essa força espontânea do jogo cênico permanece intacta na mesma medida em que continua presente em cada um de nós a necessidade de resposta à velha indagação colocada pela tragédia grega, no início do teatro ocidental: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?”... Por tudo isso, o teatro é um elemento fortíssimo no caminho do autoconhecimento e, nesse sentido, fundamental como matéria pedagógica por incluir elementos como a educação dos sentidos, a percepção do corpo e do momento presente; o reconhecimento do outro, a análise lógica dos comportamentos, o estudo das emoções, a desinibição, o uso da voz e, enfim, a atividade em equipe.*

Dácio Lima



# Sumário

Sobre a autora.....	5
Introdução.....	6
O começo do princípio.....	8
Dácio na companhia ou na companhia de dácio .....	10
Pedagogia do gesto: preparação e desdobramentos .....	14
Cidadania do gesto e do riso: os projetos sociais.....	21
Criações da realidade gestual na cena: os espetáculos.....	26

# Sobre a autora

ANA ACHCAR é professora da Escola de Teatro da UNIRIO desde 1994. Doutora em Teatro, desenvolve, na universidade, pesquisas sobre o papel do jogo da máscara no treinamento do ator e sobre a formação e dramaturgia do palhaço. Em 1999, criou o Programa Enfermaria do Riso que, até hoje, forma estudantes de teatro da UNIRIO para atuarem nos serviços pediátricos hospitalares.

# Introdução

A existência da Companhia do Gesto, desde a sua origem, parece estar irremediavelmente ligada a esta idéia da experiência em grupo. Experiência, no sentido de experimento, descoberta, renovação. Grupo, na perspectiva de coletivo, inclusão, ampliação. Visitando os escritos, as reportagens, as críticas, as fotos, os filmes, os projetos, os *releases*, os programas, as filipetas, os cartazes, os documentos, os rascunhos, os depoimentos, material produzido nestes últimos 25 anos de Companhia do Gesto, tem-se a impressão de que a pesquisa do teatro gestual está intrínseca e intimamente ligada a um desejo comum de todos os seus participantes; fundadores, convidados, produtores; de passagem ou permanentes; de compartilhar o exercício da cena sem palavras na procura de um sentido para a sua própria reunião. Quer dizer, procurar o gesto para compreender o estar junto, e a partir disso usufruir o teatro como arte de encontrar, de troca e transformação de si mesmo e do outro.

Não se percebe, exatamente, uma linearidade no percurso artístico da Companhia, que muitas vezes parece se refazer e ser retomado como se fosse preciso que a experiência criativa fosse revivida por outros, fosse aprimorada de outra forma, tivesse uma segunda chance. O que não quer dizer que não se possa traçar uma linha de ligação entre as várias atividades que o grupo desenvolveu nesse período. Da investigação pura, *naïf* e original da cena, com *As Máscaras* e *Os Clowns*, passando pelo exercício da palavra de Shakespeare, chegando aos projetos artísticos com responsabilidade social do *Rir é Viver*, pode-se enxergar o desenho de uma forte rede de intenções artísticas que desejam atingir o homem no seu interior, na sua emoção e na sua potência. Para além da forma gestual, chamam a atenção, as histórias, os temas, os conteúdos veiculados nos espetáculos, trabalhos, apresentações do grupo. E,

sobretudo porque são vivências comuns a todos nós: nossa necessidade de sermos aceitos em toda a nossa fragilidade, vulnerabilidade, finitude; nosso receio de não sermos capazes de resistir à opressão do outro, nossa absoluta e inocente crença na esperança de que dias melhores virão.

Mais que isto está em *Cláun! Palhaços Mudos, As Máscaras, Ópera Bufo, Maria Eugênia, O Baile, A Margem, A Menor Máscara do Mundo, MacBeth – A Tragédia da Ambição, Os Clowns, Grand Circo sem Lona de um Homem Só, Toska Prappùrdia*. Os espetáculos foram motivo e inspiração em alguns casos, consequência e desdobramento em outros, de oficinas de palhaço e máscara, oficinas de sensibilização da convivência, oficinas de formação, ciclos de encontros e reflexão sobre o teatro gestual, criação de núcleos de pesquisa.

Nos últimos 25 anos, a Companhia do Gesto avançou também sobre a matéria pedagógica do teatro e hoje compartilha o instrumento que ele se torna, para a condução e para a comunicação de um homem na direção de outro homem. As atividades formativas e sociais, de certa maneira, também parecem servir para que as dúvidas se mantenham acesas e para que as perguntas não cessem de movimentar os processos criativos e artísticos do grupo. *Toska*, o trabalho mais recente, espetáculo nascido do exercício com máscaras populares, está sendo construído a partir das apresentações para as platéias de populações de excluídos sociais, que integram o projeto *Rir é Viver*. As oficinas de máscara e palhaço; que atualmente se realizam na nova sede<sup>1</sup> do grupo, situada em meio ao verde florestal e úmido do Horto, bairro da zona sul do Rio de Janeiro; trazem para o convívio do grupo novos atores, bailarinos, estudantes de teatro e possibilitam uma intensa experiência de troca que parece essencial à continuidade das pesquisas.

A meu ver, mais do que os vinte cinco anos do grupo, foi essa habilidade na associação de ações; espetáculo, oficina, palestra, livro ilustrativo, projeto social; o que o prêmio Myriam Muniz de Teatro 2008<sup>2</sup> veio agraciar. Visão impressionante dos limites até onde chega o teatro. Gestual. Mas será que esse título não foi, ao longo de todos esses anos, apenas um disfarce para exercitar a cena sensível e transformadora, livre do rótulo de experimentalismo? A Companhia do Gesto constrói sua história de experimentação cênica baseada na mistura entre emoção e experiência e, desta forma, acompanha a evolução dos tempos que não perdem de vista uma natureza científica na arte. Ela está pronta para o desafio dos próximos 25 anos.

---

1 A Companhia ocupou dois espaços antes de se instalar no Horto em 2009: o primeiro em Botafogo, na Rua Paulo Barreto, sob o comando de Dácio Lima, na década de 90. O segundo, num casarão da Gamboa, no Centro do rio, entre 2006 e 2007.

2 Esta é a segunda vez que o grupo ganha o prêmio Myriam Muniz. A primeira, em 2006, marcou a celebração dos 20 anos da Companhia que constou de temporada de *A Margem* no Teatro Maria Clara Machado em maio e junho de 2007, exposição fotográfica no hall e circulação de *Cláun! Palhaços Mudos* por 10 escolas das redes, estadual (subúrbio, zona norte) e federal (Colégio Pedro II).

# O começo do princípio

A Companhia do Gesto é resultado de um trabalho iniciado em 1975, por Dácio Lima, em Brasília (com o nome de Grupo Máscaras) que se transferiu, a partir de 1984, para o Rio de Janeiro. Em 1986 o grupo se nomina Projeto Teatro Gestual/Espaço Selvagem, e só adotará o nome atual em 1991. Seguindo as premissas da criação e produção artística em grupo, mantém, desde então, no Rio de Janeiro um núcleo fixo de atores e produtores em atividade de investigação e de treinamento técnico e corporal contínuos. A busca de uma linguagem universal, mas que não perdesse o contato com o que caracteriza culturalmente o artista brasileiro tem feito com que o núcleo de criação e produção da Companhia, cada vez mais, absorva e procure novos caminhos de pesquisa técnica e de linguagem.

Para o grupo, o teatro gestual traz a necessidade de um ator pleno e de expressão integral (não só fisicamente, mas mental, energética e espiritualmente), liberto de códigos pré-estabelecidos e, aberto a todas as possibilidades na cena; um ator capaz de despertar uma comunicação diferenciada e sensível com a platéia. O jogo das máscaras teatrais e do palhaço são mecanismos de expressão e exercício constante e foram a base no início do trabalho da Companhia. Ao longo dos anos somaram-se a ela novas ferramentas: a *Ioga*, o *Qi Gong* e o *Kung Fu*; o *Bufão* e o *Cinema*.



Uma das pioneiras na pesquisa da linguagem do Teatro Gestual no Brasil, a Companhia do Gesto estreou seu primeiro espetáculo, *Os Clowns*, em 1986, dando início à pesquisa da linguagem gestual como técnica e tema. Em 1989, o espetáculo *As Máscaras*, foi aclamado pela crítica de diversos pontos do país por onde passou, culminando com o reconhecimento internacional ao representar o Brasil no festival de Bayonne na França em 1991. Em 1993, o grupo criou *O Baile* que permaneceu seis anos em cartaz em turnê pelo país. Em 1996, monta *MacBeth, A Tragédia da Ambição*, presença pontual do grupo no teatro com palavras, mas que abriga também toda pesquisa gestual que a Companhia realizou nos últimos anos. *Claún! Palhaços Mudos* estréia em 2001 sendo remontado em 2004, seguido de *A Menor Máscara do Mundo* em 2002/2003, *Maria Eugênia* entre 2005 e 2007 e *A Margem* desde 2006. Em 2008, o grupo participa da montagem de *Procura-se Hugo* e a partir de 2009, está em processo de criação do espetáculo *Toska Prappùrdia*.

Simultaneamente à criação dos espetáculos, a companhia desenvolve um sólido projeto didático e pedagógico, promovendo ações voltadas para a formação artística no Rio de Janeiro e em vários outros estados brasileiros. São Oficinas de Máscara e de Palhaço, oferecidas segundo modalidades diferenciadas de acordo com o público para o qual estão destinadas. As oficinas de treinamento são direcionadas aos atores, diretores, bailarinos, estudantes e demais profissionais de áreas afins e interessados; com o intuito de que se exercitem nas técnicas pesquisadas e utilizadas pela Companhia. Em geral, nessas oficinas, o estudo do gesto se divide em três módulos: Teatro Gestual: Corpo e Máscara; Confeção de Máscaras; e Clown – Oficina de Palhaços.<sup>3</sup> Nos projetos sociais, são as Oficinas de Sensibilização da Convivência, direcionadas ao público de funcionários das instituições atendidas, sejam elas hospitais, asilos, orfanatos e que tem o objetivo de estimular a criatividade na rotina de trabalho de cada um, através de jogos e exercícios que aproximem profissionais de diferentes cargos e setores e contribuam para a elevação da auto estima de cada um.

---

3 No módulo, Teatro Gestual: Corpo e Máscara, trabalha-se treinamento corporal que prepare o corpo do ator para alcançar um estado de comunicação integral e consciente em cena, também são exercitadas técnicas da linguagem universal do gesto no teatro além do contato e utilização de cada uma das máscaras teatrais: Neutra, Psicológica, Abstrata e Meia-máscara. No módulo, Confeção de Máscaras são ministradas técnicas de confecção de máscaras teatrais, estabelecendo o contato e a relação do ator com a máscara desde sua feitura, do molde à modelagem e acabamento, até seu jogo em cena. No terceiro e último módulo, Oficina de Palhaços, há um aprofundamento do trabalho técnico corporal do ator e sua busca por um estado de comunicação integral e consciente em cena. São temas trabalhados: a comicidade corporal, o nariz vermelho como a menor máscara do mundo, o jogo de clown – palhaço de teatro.

# Dácio na companhia ou na companhia de dácio

*Procuramos sempre trabalhar em comunhão, e isso se reflete em nossos ensaios, coxias, viagens, nos teatros por onde passamos, e principalmente em nossos momentos fora de cena. A saudade aperta, mas a semente germina. Bravo, Dácio!*

*Companhia do Gesto*

Nascido no interior do Maranhão, Enoch Dácio Oliveira Lima completaria em 2002, 50 anos e pouco mais de 25 de atividades artísticas. Cresceu em Brasília, cidade que o fascinava por sua espacialidade e horizonte infinito. Muito jovem dividia seu tempo entre as artes plásticas e um importante cargo no Banco Central. Foi um dos criadores do movimento artístico na cidade e o teatro, sua grande paixão. Questionador dos valores e padrões sociais, Dácio além de atuar e dirigir escreveu sobre a temática brasiliense e adaptou textos com temáticas nacionais. A necessidade de reunir pessoas que tivessem afinidade e disponibilidade para pesquisar, levou-o a formação de seu primeiro grupo, Máscaras, em 1976, ano em estreou sua primeira direção com a montagem do espetáculo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. O Quarto, texto de sua

autoria, veio a seguir, sendo premiado pelo antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT). O grupo seguiu sob sua condução e outros textos adaptados foram levados à cena: *A Guerra Mais ou Menos Santa*, em 1977 e *Martins Penna em Tempo de Abertura*, inaugurando o Teatro Nacional de Brasília, em 1978. Foi com Centro Oeste S.A, em 1980, que Dácio experimentou pela primeira vez a ausência de um texto previamente escrito como base para o espetáculo e optou por um processo criativo onde os atores eram co-autores do roteiro. Mais tarde, Centro-Oeste S.A. virou livro e Dácio partiu para Paris estudar com Jacques Lecoq e Philippe Gaulier<sup>4</sup>.



Era o que eu estava procurando. Um estudo mais estruturado. Sabia que ia ver coisas já vistas, afinal já tinha dez anos de batalha, mas queria ver o processo, queria frequentar uma escola de alta qualidade. Foi uma relação com o que sempre quis: um teatro do movimento, onde a pessoa está inteira. Um exercício de olhar a realidade e recriá-la no palco. Não apenas imitá-la.

Dácio Lima



De volta a Brasília Dácio pesquisa a transposição da linguagem das histórias em quadrinhos para a cena teatral. Cria *Superzé*, ou o Espaço Selvagem, sobre um super-herói nacional, oposto aos moldes americanos; e que o levará definitivamente para o Rio de Janeiro.

A pesquisa sobre as possibilidades de comunicação no silêncio se inicia e Dácio reúne um grupo coeso que durante, aproximadamente, um ano pesquisa a linguagem do clown. A tradicional temática do palhaço é revisitada, e o resultado, o pioneiro espetáculo *Os Clowns*.

Uma cena baseada no gesto e no movimento e com apoio técnico da pesquisa e do jogo de máscaras deram origem a Companhia do Gesto – um núcleo fixo de atores, que junto a outros participantes convidados, mergulharam na investigação da linguagem gestual.

Dácio, que desde os tempos de Brasília, já desenvolvia uma linha pedagógica de trabalho, empenhou-se na função de educador e paralelamente às criações cênicas foram se estruturando oficinas, cursos e workshops das técnicas investigadas que ajudavam no trabalho de pesquisa gestual assim como reuniam em torno da Companhia outros artistas.

O espetáculo seguinte *As Máscaras*, segundo integrantes da Companhia, levou à cena o primeiro espetáculo brasileiro que utilizava exclusivamente

---

4 Jacques Lecoq (1921-1999), pedagogo do teatro de movimento fundou em 1956 sua École Internationale de Théâtre onde são ministradas, entre outras, disciplinas de jogo da máscara (neutra, larvária e commedia dell'arte) e jogo do palhaço. Philippe Gaulier, ex-aluno de Lecoq e palhaço criou seu curso em Paris nos anos 80 e na década seguinte, sua escola em Londres onde as técnicas com máscara, palhaço e bufão são ministradas em módulos.

a linguagem das máscaras. Além de viajar pelo país, representou o Brasil em Festival na França. A Companhia ampliava seu campo de trocas e intercâmbios internacionalmente.

Dácio adapta e monta *O Baile*, espetáculo cujo roteiro é baseado no filme homônimo de Ettore Scola que, sem a utilização de nenhuma palavra conta quarenta anos da história brasileira. Após quase um ano de ensaios diários, o espetáculo que teve a atuação de onze atores, permaneceu em cena por seis anos consecutivos.

Passam-se dez anos de teatro gestual e a Companhia resolve unir a linguagem dos gestos e as técnicas de uso das máscaras a um texto clássico. O espetáculo *MacBeth - a Tragédia da Ambição*, árduo processo de criação, resultado polêmico, é raro trabalho na trajetória do grupo em que a palavra está presente. Logo em seguida, retomam a linguagem dos clowns, que ainda não havia sido explorada até o limite e criam *Cláun! Palhaços Mudos*, espetáculo criado pelo trio Dácio Lima, Gulu Monteiro e Luís Igreja, que ao longo desses anos estiveram juntos formando a base de surgimento da Companhia do Gesto.

Foi o último trabalho de Dácio. Depois disso, por alguns anos, os cláuns atuaram em hospitais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Inúmeras escolas do país receberam esses palhaços que também atuavam em espaços públicos desenvolvendo projetos junto aos organismos governamentais. Teatros do Rio, São Paulo e Brasília o abrigaram em temporadas.

Dácio acreditava que a poesia do palhaço, a sensibilidade das máscaras e a dimensão do silêncio, eram instrumentos de encantamento do público, mas também ampliavam horizontes em seus atores, seguidores e alunos. Por isso, a sua dedicação, nos últimos anos, à formação de novos atores. Brasília e Vitória eram dois núcleos fixos onde Dácio alimentou sua vontade e seu amor pela pesquisa. No Rio de Janeiro, sede da Companhia, desenvolvia um longo trabalho com alunos/atores de diferentes oficinas na criação do espetáculo *A Menor Máscara do Mundo* quando a sua vida interrompeu-se inexplicável e tragicamente. Mas Dácio não partiu. Continuou vivendo através da permanência da Companhia até nas lacunas, nas ausências, na falta que fez e faz a todos que com ele conviveram, Dácio ainda está presente. A Companhia do Gesto ganhou resistência e seguiu adiante acompanhada, eternamente, por ele.

O ator e integrante da Companhia desde 1989, Luís Igreja assumiu a direção dos trabalhos do grupo que intensificou sua produção, investindo em novas linguagens, mas mantendo os ideais artísticos de pesquisa teatral ligada ao sentido de conjunto, onde a trajetória pessoal de cada integrante do grupo e a proposta de um teatro coletivo, não mais puderam se desassociar. Ao longo desse caminho, prevalece a idéia de um teatro desenvolvido artesanalmente

que comunique o essencial, crie um espaço ético onde seja possível o aprimoramento da percepção dos seus integrantes, como artistas e cidadãos.<sup>5</sup>

---

5 A Companhia do Gesto realizou no dia 1º de abril de 2002 o espetáculo e exposição “Celebração a Dácio Lima” em homenagem ao diretor teatral Dácio Lima, morto no dia 1º de fevereiro deste ano. A homenagem aproveitou a data de aniversário do diretor, que completaria 50 anos naquele dia 31 de março. A celebração aconteceu no Teatro Glauce Rocha no Centro do Rio com exposição no Foyer e espetáculo que reuniu artistas do Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo e Brasília ligados a núcleos que iniciaram o desenvolvimento de criação e pesquisa em o teatro do gestual a partir do contato com o diretor. O espetáculo foi estruturado em esquetes, com cenas de espetáculos marcantes da trajetória de Dácio, como *O Baile*, *Os Clowns*, *As Máscaras*, *Cláun! Palhaços Mudos* e *A Menor Máscara do Mundo*, último espetáculo dirigido por ele em 2001, com o grupo de novos palhaços, alunos das oficinas desenvolvidas no núcleo da Companhia. A exposição trouxe imagens fotográficas, máscaras utilizadas nos espetáculos, vídeo, material publicado na imprensa e depoimentos que traçaram um histórico da obra de Dácio Lima como diretor e educador, e da trajetória da Companhia do Gesto.

# Pedagogia do gesto: preparação e desdobramentos

O exercício das máscaras teatrais e do palhaço norteia a trajetória da Companhia do Gesto se constituindo na base da investigação que o grupo desenvolve continuamente desde 1986. Um resultado direto e claro do trabalho com essas técnicas são os espetáculos. Enxerga-se nitidamente tanto na concepção quanto na estética e na execução dos inúmeros trabalhos apresentados ao público, que a escolha pela linguagem gestual é específica e vem sendo aprofundada ao longo dos anos na direção do trabalho com as máscaras em geral. Nota-se que, mesmo no trabalho preparatório para o uso das máscaras houve aprimoramento e hoje há claramente a opção pela filosofia indiana e pela arte marcial chinesa como exercícios de preparação dos atores. É interessante perceber que mais do que aquecimento físico, a utilização do *Kung Fu*, do *Qi Gong* e da *Ioga* traz para o trabalho do grupo, o exercício do movimento associado à prática da mente, e acaba visando uma experiência integral do corpo.

Essa visão holística presente na linha pedagógica desenvolvida pelo grupo acaba contaminando além das oficinas de treinamento para os atores, as

oficinas de sensibilização da convivência destinadas a não-atores, profissionais de diversas áreas envolvidos nos projetos sociais da Companhia.



Dentro de uma visão holística a atividade artística motiva a integração de funcionários e usuários traçando novas estratégias de convivência afetiva, trazendo visão crítica e elencando as realidades vivenciais dos participantes, tendo como pano de fundo o riso. A oficina de sensibilização para os funcionários revelou emoções e tensões comuns à rotina de todo relacionamento que se queira humanizado, trazendo novas propostas quanto a tomadas de decisão, trabalho em equipe, relacionamento interpessoal e autoconhecimento. Além disso, também possibilita traçar reflexões sobre a importância de fazer a diferença, a necessidade de repensar as formas e os conteúdos da comunicação, como confiança nos relacionamentos e de que forma assumimos nosso papel diante da escolha profissional. Nos espetáculos abertos aos usuários o riso funciona como um gatilho estratégico para reestruturar vivências, comportamentos e afetividade. O impacto desse projeto artístico assume um caráter social, contribuindo para o autoconhecimento, para a auto-estima, possibilitando a construção de visão crítica, motivando a reflexão para agir, usar a imaginação em prol da ação. É um projeto que possibilita trabalhar tensões e emoções vividas dentro dos Centros de Acolhimento de forma lúdica.

Marília Andrade da Rocha<sup>6</sup>,



De fato, a evolução da linha pedagógica do grupo parece ser tão importante quanto a investigação artística, uma completando e motivando a outra, O exercício da linguagem das máscaras traz a teatralidade como um instrumento fundamental da cena, sem o risco de perda da verdade cênica. O trabalho com a máscara, se realizado sem conhecimento e profundidade, transforma facilmente o objeto em alegoria no rosto do ator, sujeitando a sua atuação à representação de clichês e estereótipos de personagens.



As máscaras, símbolo do próprio teatro e da condição humana, têm uma linguagem específica que colabora em muito para a compreensão dos mecanismos do jogo teatral. A partir de uma lógica espontânea, observa-se que o jogo teatral

---

6 Subsecretária de Proteção Especial da Secretaria Municipal de Assistência Social do Rio de Janeiro em 2007.

pode mostrar uma verdade encontrada pelo ator que é inerente à própria espécie humana. O ator não coloca a máscara para esconder-se, mas para encontrar o espírito que dá vida à personagem que ela propõe. Elas ampliam a presença do ator em cena, indicando a essência de personagens e situações, e trazendo precisão aos gestos do corpo. Ao entrar em contato com a série de signos propostos pela máscara, o ator reconhece e aprende a despojar-se dos sinais que formam a sua própria máscara individual. Nossas características pessoais, culturais, que todos carregamos, e que se localizam principalmente no rosto, ao invés de interferirem mecanicamente no jogo cênico, acabam dando lugar a uma percepção mais abrangente, que inclui o corpo, como um todo.

Companhia do Gesto



A máscara foi retomada (no teatro ocidental) quando se percebeu que o trabalho do ator havia perdido sua totalidade, limitando-se à expressão do rosto. Com a face coberta é possível trazer de volta o trabalho do corpo inteiro no jogo teatral.

Luis Igreja



A principal forma de preparação para ao uso da máscara é corporal, mas dar vida a uma máscara em cena exige do ator além da projeção física, que ele saiba lhe conferir uma interioridade, um estado, capaz de assegurar o seu aspecto exterior. Nesse sentido, as ações de formação e treinamento parecem contemplar uma das exigências do ofício do ator: a sua capacidade de ser côncavo e ao mesmo tempo convexo<sup>7</sup>.

Basicamente, e em geral, a iniciação, proposta pela Companhia do Gesto, nessa técnica se dá com o uso de quatro tipos de máscara finalizando com a máscara do palhaço, considerada pelo grupo, como já queria Jacques Lecoq, a menor máscara do mundo. Assim o trabalho se inicia<sup>8</sup> com a Máscara Neutra, sem expressão, e que serve de apoio para busca do estado de presença do ator em cena, onde a expressão corporal é mais fortemente exigida. Em seguida, a Máscara Abstrata que vem reforçar a relação entre o espaço e o corpo, forçando uma abstração dos movimentos concretos, mais realistas; A Máscara Psicológica onde o aspecto mais emocional é trabalhado aproxima o ator da noção de es-

7 Definição proferida por Ariane Mnouchkine durante um estágio de máscaras balinesas e de commedia dell'arte sob sua orientação.

8 Todas as nomações apresentadas estão assim descritas pela Companhia do Gesto em seus releases e projetos de cursos e oficinas.





tado de espírito próprio de cada uma delas; e por fim a Meia-Máscara, ligada à Commedia dell'arte e a única que utiliza a palavra na sua expressão. A Máscara do Palhaço segue como um desdobramento do trabalho inicial.



O trabalho com o clown é uma continuidade do trabalho com as máscaras. Enquanto apenas o nariz do palhaço é coberto o corpo fica livre e exposto plenamente. Isso é fundamental porque trabalha o aspecto do cômico. A técnica do clown é um olho clínico para desvendar o que há de engraçado na fragilidade de cada um.

Luís Igreja



É no projeto didático das oficinas de treinamento, onde outros atores também se exercitam nessas técnicas, que se abrem possibilidades de atração de novos ingressantes para Companhia. Após o estudo inicial, os atores passam por uma etapa de aperfeiçoamento técnico e, finalmente, quando chegam à etapa de criação de um espetáculo, acabam se incorporando à rotina de trabalho do grupo, junto com atores do núcleo permanente.

O trabalho contínuo de pesquisa e pedagogia teatral se revela de grande importância para atores, educadores e interessados na renovação da linguagem cênica. Para o grupo, são momentos de inspiração e que, ao mesmo tempo, abrem espaço para o necessário aprofundamento das questões que o teatro gestual apresenta. Em setembro de 2009, a Companhia organizou uma série de quatro encontros para discutir justamente a gestualidade e a cena atual no panorama do teatro brasileiro.<sup>9</sup> Foi extremamente rico o intercâmbio de experiências, mas, sobretudo, o reconhecimento de que as necessidades são similares e mesmo quando elas estão afastadas culturalmente ou por determinadas particularidades de funcionamento dos grupos em questão, as exigências da cena gestual, hoje, convergem para a discussão de um elemento crucial no teatro: a dramaturgia. Quer dizer, o teatro gestual também deseja pensar coerência, conflito, história, tema, mesmo que necessariamente ainda, na maior parte dos casos, se abstenha do uso da palavra.

De fato, a discussão sobre a gestualidade e a cena contemporânea passou pelas questões de estruturação e desenvolvimento do trabalho coletivo, posto que seja evidente que as pesquisas de linguagem cênica; levando-se em conta duração prolongada e subsídio financeiro; na maior parte dos casos, são realizadas pelos grupos de teatro. Nesta perspectiva, a Companhia do Gesto pode ter sido a pioneira, no Brasil, a colocar máscara em cena, como tema e técnica dos espetáculos *Os Clowns*, e *As Máscaras*. Em *Macbeth – A Tragédia*

---

9 O Ciclo intitulou-se Gestualidade e Cena Contemporânea e aconteceu no SescSP Avenida Paulista. Contou com a presença de depoimentos de Álvaro Assad, Ana Achcar, Antonio Januzelli, Éσιο Magalhães, Henrique Schafer, Kil Abreu, Luis Igreja e Tiche Vianna.

da Ambição, a Companhia colocou em cena atores que contracenavam com e sem máscaras. Os espetáculos que se seguiram tiveram por base a linguagem gestual e as técnicas do jogo de máscaras, mesmo quando estas não estavam presentes em cena.

De certa forma, a Companhia também colaborou para a inauguração no Rio de Janeiro, da utilização das máscaras como ferramenta metodológica para o estudo da cena e abriu campo para outras pesquisas e investidas. O ideal de produção de uma cena artesanal levou Dácio Lima a introduzir e criar núcleos de pesquisa da Companhia do Gesto em outros estados brasileiros - Espírito Santo, São Paulo, Rio Grande do Sul e Brasília - que hoje seguem seus trabalhos independentes.



A técnica do teatro gestual exige uma pesquisa constante. Divulgamos nossa técnica para grupos que fazemos contato para que eles estabeleçam um trabalho próprio.

Ana Carina



É importante ressaltar que nos últimos anos, juntamente ao exercício da cena com máscaras, o grupo propõe oficinas de confecção da máscara o que assegura, além da qualidade do objeto, a continuidade e a independência do trabalho desenvolvido mais tarde pelos participantes. Há uma grande diferença entre as máscaras confeccionadas para decoração e aquelas destinadas ao jogo cênico. As experiências realizadas por Amleto Sartori, Jacques Lecoq, Giorgio Strehler para a montagem de Arlequim Servidor de Dois Anos no início da década de 50 foram um marco na história da pesquisa da atuação com máscaras em cena.<sup>10</sup> As novas técnicas de confecção, por exemplo, da meia-máscara; levam em conta características do personagem que serão traduzidas nos traços fisionômicos, na relação entre luz e sombra desenhada pelos relevos na superfície do objeto. São máscaras específicas que devem ser expostas a determinada iluminação, respeitar distâncias particulares, além de prescindirem do movimento do corpo do ator para poderem ser vistas integralmente.

---

10 A reunião desses artistas proporcionou a reprodução e reativação de técnicas imprescindíveis, tanto de utilização como de confecção da máscara teatral, além de provocar um importante questionamento sobre a própria *commedia dell'arte*. O empenho de Sartori para descobrir os segredos da antiga fabricação das máscaras levou-o às bibliotecas, mas também ao teatro oriental. Baseando-se nas máscaras vistas, nos documentos encontrados, assim como na técnica de confecção da máscara do teatro Nô japonês, ele resolveu os principais problemas encontrados nas primeiras criações utilizadas, e confeccionou máscaras de couro impermeáveis e maleáveis que se adaptaram perfeitamente ao rosto do ator, assim como modernizou a caracterização dos personagens sem que se perdessem as suas tradições. Essa técnica, somada ao trabalho que realizou sobre a relação dos traços fisionômicos da máscara com o espaço cênico e a sua iluminação, resultou num método de confecção utilizado e desenvolvido até hoje por seu filho Donato Sartori, no Centro Maschere e Strutture Gestuali na Itália. Em *O Papel do Jogo da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneo*, Ana Achcar. Dissertação de Mestrado em Teatro, UNIRIO, 1999).

Assim, para o ator ou diretor que deseja trabalhar com máscaras é essencial o conhecimento sobre a sua confecção e mesmo que ele não se torne um artesão do objeto, saber reconhecer na máscara teatral os seus caminhos de confecção pode ajudar bastante na criação de um corpo para ela.

A formação proposta pela Companhia do Gesto se completa com o trabalho sobre a linguagem do palhaço. Além da continuidade da pesquisa gestual trata-se de difundir e valorizar a jogo do palhaço e do circo, oferecendo instrumentalização técnica e fomentando a continuidade da atividade artística que mantém viva a cultura popular e a linguagem circense.



A abordagem do clown é feita dentro do universo técnico proposto pelo jogo de máscaras e teatro gestual. Com o clown o ator coloca em evidência a sua própria expressão, expondo-a sem limites, dentro de um estado de espontaneidade que o deixa apto a responder com originalidade às situações do momento. O jogo do clown é base do cômico e um amplo exercício de ator. Um palhaço (ou clown, na origem e universalmente) é alguém que faz rir. Ele utiliza-se do silêncio, gestos, malabarismos, das palavras..., tudo para fazer rir. No teatro, espaço onde ele hoje evolui, apresenta-se como um novo estilo de jogo, um meio para o estudo e apresentação dos mecanismos do riso. O jogo baseia-se no conflito entre razão e instinto, que estão na base do comportamento humano. Apresentando o avesso do habitual, ele inverte as ações do cotidiano, mostrando o que elas têm de absurdo, provocando o riso. O clown joga em constante triângulo com a situação e a platéia, confirmando na reação desta, o efeito do que ele desenvolve em cena.

Companhia do Gesto



Tanto o jogo das máscaras como o jogo do palhaço, com destaque especial para este último, servem de apoio técnico para as oficinas de sensibilização da convivência, modalidade de curso que surge na última década na trajetória da Companhia do Gesto, como um complemento das apresentações de espetáculos do grupo, nos projetos desenvolvidos em casas de acolhimento, asilos, hospitais e orfanatos. Destinadas aos profissionais que atuam nessas instituições, médicos, equipes de enfermagem, educadores, assistentes sociais, funcionários da administração, segurança, limpeza, etc. as oficinas esperam abrir um espaço para a renovação das relações humanas através do exercício de atividades lúdicas.

Os encontros, no atual projeto *Rir é Viver*, acontecem uma vez por semana durante o período de um mês. Na programação da oficina estão incluídas

noções de treinamento corporal com movimentos que exercitam a coordenação motora e a capacitação física; noções de *Ioga* no sentido de uma prática de alongamento consciente e; *Qi Gong*, técnica chinesa semelhante ao *Tai Chi Chuan* – que permite equilíbrio consciente entre movimento e respiração.

Para trabalhar fisicamente o imaginário, são propostos exercícios com os quatro elementos, fogo, terra, água e ar; e os cinco sentidos, audição, visão, tato, olfato e paladar, também são acionados em exercícios que aguçam a percepção sensorial de forma equilibrada. Desenvolve-se o trabalho de confecção e utilização de *Máscaras Neutras* de papel no intuito de reforçar a consciência em todos os exercícios.

Elementos da infância, individuais e coletivos, são resgatados para a aproximação do universo do *Palhaço*, cuja figura mostra-se excelente ferramenta no acesso ao campo lúdico e na facilitação das relações cotidianas. Por fim, incentiva-se o exercício da improvisação utilizando temas e regras que estejam relacionadas ao processo vivido anteriormente.<sup>11</sup>

Sem a intenção de formar palhaços, mas principalmente de provocar a comicidade que existe em cada um escondida pela aparência de sucesso e segurança, a oficina de sensibilização acaba propondo também a incorporação à rotina de trabalho, de alguns exercícios simples de *Ioga* e *Qi Gong*, o que gera espaço de convivência e confiança coletiva onde cada um possa desenvolver seu potencial criativo. A força do conjunto traz valorização da auto-estima individual e as relações de trabalho se transformam porque aqueles que trabalham foram tocados por algo que os modificou.

A menor impressão de que exista uma fórmula ou receita para o sucesso do trabalho deve ser descartada. Exercícios que dependem da participação do outro só funcionam quando são necessários para todos. A Companhia do Gesto realizou oficinas de teatro gestual por todo o país ao longo dos últimos 20 anos. Deste longo processo resulta um método que parte sempre do contato consciente dos alunos com seus próprios corpos e segue em direção as principais linhas desenvolvidas: máscaras e palhaço. O que parece ser uma regra para os integrantes da Companhia, é, mais uma vez, essa necessidade de compartilhar o conhecimento, repartir o fruto das pesquisas, experimentar ao vivo e a cores, e correr riscos, aventurando-se tanto quanto aqueles para os quais prepara suas intervenções.

---

11 Vários objetos são utilizados nas aulas como bolas para auto massagem, cordas, balões de gás, narizes de palhaço, objetos de infância (trazidos pelos próprios alunos), objetos sonoros, figurinos, roupas antigas, entre outros elementos. Alguns textos sobre o universo das máscaras e clowns, pertencentes ao acervo da Companhia, são lidos em aula como forma de ilustrar os temas abordados.

# Cidadania do gesto e do riso: os projetos sociais

*(...) eu não tinha noção da força do artista (...) cada um de nós cresceu como artista e como pessoa. Sabemos que podemos fazer um espetáculo num cantinho apoiando-se apenas em nós mesmos e podemos fazer um teatro com todo o aparato técnico (...)*

*Ademir de Souza*

*Rir é Viver é transformação. Pessoal, de perspectiva; de mundo, de vida, dos lugares por onde passamos, das relações, profissional, na relação com o público (...)*

*Ana Carina*

*Eu saio [das apresentações do Rir é Viver] mais feliz do que quando chego. Acontecia muito comigo essa mudança de estado. Às vezes chegava à instituição, desmotivada, com o acúmulo de coisas que aconteceram durante o dia e, saía de lá, no fim, num estado de realização.*

*Tania Gollnick*

*Desejo, idéia, vontade de encontro. O primeiro impulso foi o de buscar encontros do palhaço com os mais diversos públicos, que não fossem apenas aqueles que estão nas salas de teatro. Dez anos depois, deixou de ser a busca de uma pessoa para ser a busca de um grupo. É a possibilidade de contato com pessoas que talvez nós nunca tivéssemos acesso, é a possibilidade de ver como a gente se comporta em lugares diferentes.*

*Luis Igreja*

*Teatro é Vida* foi o que faltava para atrair de vez a Companhia do Gesto para fora dos espaços convencionais de teatro. Para além do título que sob todas as óticas parece se adequar aos princípios de trabalho do grupo, a proposta da Prefeitura do Rio de Janeiro, de levar espetáculos teatrais para apresentações na rede pública de hospitais da cidade acendeu motivações para novas experiências de troca que, desde então, nunca mais abandonaram a Companhia. Em 1994 iniciaram a participação com o espetáculo *Claún! Palhaços Mudos*<sup>12</sup> e de certa forma inaugurou-se uma linha de trabalho artístico e social que tem, até hoje, na figura do palhaço e na comicidade, a sua maior inspiração.

A Companhia atuou no *Teatro é Vida* durante 10 anos e esta experiência levou a formatação de um projeto próprio de atuação em hospitais que, num primeiro momento se tratou de uma iniciativa individual do, então ator do grupo, Luís Igreja<sup>13</sup> e se chamou *Riso é Saúde*. O projeto aprovado na lei municipal de incentivo fiscal à cultura, com a chancela de interesse especial da cidade concedida pela Prefeitura foi o embrião do atual *Rir é Viver*.

É interessante notar a coincidência que os termos apontam: partindo de *Teatro é Vida* para chegar ao *Rir é Viver* passando pelo *Riso é Saúde*; as palavras sugerem os princípios das ações desenvolvidas que irão misturar teatro, riso, saúde e a própria vida de cada um dos seus integrantes na sustentação de um projeto mais amplo para o artista: o ser cidadão. Independentemente do avanço que essas ações trarão para as pesquisas do grupo, que serão incrementadas temática e esteticamente; algumas modificações funcionais trazem mudanças mais profundas na própria forma de encarar o ofício: a explosão da linha divisória entre cena e platéia, misturando ator e espectador num mesmo espaço; essa descentralização da cena deslocando o foco da atenção, do ator para o espectador; a revelação do ator, através do palhaço, na sua própria pessoa, trazendo para a atuação uma natureza autoral imprescindível na ação responsável e compromissada com o outro.

---

12 Na primeira versão, o espetáculo, dirigido por Dácio Lima, contava com as atuações dos atores Gulu Monteiro e Luís Igreja

13 O espetáculo *Grand Circo sem Lona de um Homem*, atuação de Luís Igreja com direção de Márcio Libar não chegou a ser realizado em hospitais na época e percorreu durante um ano, países da Europa, Estados Unidos e Ásia.

Os processos foram se reformulando, ampliando a idéia de um projeto social, e em 2006, o Rir é Viver adquiriu sua formatação mais atual, contando, hoje, na sua proposta, com os quatro espetáculos de palhaço do repertório da Companhia e uma oficina voltada para os profissionais que atuam nas instituições atendidas. Apoiando-se no gestual como linguagem utilizada, a Companhia apostou no poder do gesto de ultrapassar quaisquer barreiras culturais, proporcionando a comunicação com os mais variados tipos de platéia. A exploração da figura do palhaço, trazendo humor e riso foi, ao longo dos anos, se fortalecendo como temática.



Se pudesse receitaria além dos medicamentos, um palhaço três vezes ao dia.

Dr. Odilon Arantes<sup>14</sup>



O palhaço propõe, através do humor, uma realidade sob nova perspectiva. O investimento da Companhia do Gesto na linguagem do palhaço seguiu, num primeiro momento da sua trajetória, a trilha do aprofundamento do trabalho com as máscaras, mas ao enveredar-se nos projetos sociais, ganhou um componente importante, não necessariamente de natureza gestual, que é o estudo sobre o cômico.

Tratado como bem de consumo, o riso se tornou no século XX mais um produto indispensável ao homem moderno. Elemento obrigatório nas festas sociais, ele ganhou status de receita infalível contra o stress, é aproveitado nos trabalhos terapêuticos, incentiva ações de caridade. Ora, o riso abundante e onipresente está muito mais próximo de um instrumento criado para controlar o outro do que um meio de rompimento, de quebra, de ruptura; um sinal de que podemos aprender um novo padrão, de que captamos uma nova maneira de autogerar a natureza e, portanto, uma forma diferente de enxergar a realidade. O que o riso renovador transforma primeiro não é a realidade, mas o ser. O riso, banalizado e midiaticizado da sociedade moderna ocidental valoriza o objeto do riso e não o sujeito que ri.<sup>15</sup>

Nesse sentido, quando o grupo associa o trabalho sobre a linguagem do palhaço à escolha do repertório de atuação nos hospitais, asilos, casas de recuperação de menores, escolas públicas etc..., afirma sua opção pelo riso transgressor, que não se sujeita às imposições do mercado, mas que inclui o sujeito que ri, reforça sua singularidade, sua essência, sua potência individual. O palhaço quer escapar, ultrapassar as fronteiras, agir nas extremidades. Na

---

14 Chefe da Pediatria do Hospital da Lagoa em declaração ao jornal O Globo, após apresentação de *Cláun! Palhaços Mudos* no projeto Teatro é Vida da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

15 Em Palhaço de Hospital: Proposta Metodológica de Formação. Ana Achcar. Tese de Doutorado em Teatro, UNIRIO, 2007.

sua figura vulnerável, torta, desajeitada, não nos deixa esquecer nossas limitações e nossa finitude, mas justamente porque explora sem descanso, todas as possibilidades de acerto.

Quando rimos acessamos nossa potência, nossa alegria, nossa saúde. Isso com todo o apoio dos estudos científicos das últimas três décadas.



[...] Durante o stress, a glândula supra-renal libera corticosteróides que são convertidos em cortisol na corrente sanguínea. Níveis elevados de cortisol têm um efeito imunossupressivo. (...) a pesquisa demonstrou que o riso reduz os níveis de cortisol, protegendo nosso sistema imunológico. (...) o riso aumenta a atividade das células NK, importantes na prevenção do câncer. As células de nosso corpo são trocadas constantemente e produzem células potencialmente carcinogênicas. Um sistema imunológico saudável mobiliza essas células NK para que elas destruam as células anormais. (...) As células T são ativadas durante o riso, e assim se produzem linfócitos prontos pra lidar com substâncias estranhas potencialmente nocivas. (...) o riso produz endorfinas que promovem a redução da dor. As endorfinas são substâncias químicas produzidas pelo corpo que possuem células que se comportam como estações receptoras, e processam essa substância analgésica no corpo [...]

Mariana Funes<sup>16</sup>



Atualmente, no *Rir é Viver*, os quatro espetáculos propostos aos usuários das instituições, geralmente uma vez por semana ao longo de um mês de trabalho são: *Cláun! Palhaços Mudos*, *Maria Eugênia*, *Grand Circo Sem Lona de Um Homem Só*, e *Toska Prappùrdia*, este último em substituição ao espetáculo *A Menor Máscara do Mundo* apresentado entre 2007 e 2008. As *Oficinas de Sensibilização da Convivência*, oferecidas para os funcionários das instituições, acontecem no mesmo período em quatro sessões de trabalho, de quatro horas cada uma, distribuídas semanalmente.



Unimos o riso à forma mais primitiva de comunicação entre os homens - seu corpo, a gestualidade que surge a partir da necessidade de se comunicar. Instrumentados por essas duas forças, nos debruçamos sobre questões cotidianas que são encobertas pelo ritmo acelerado em que vivemos. Propomos

16 Em *O Poder do Riso: Um antídoto contra a doença*. São Paulo: Ground, 2000.





em cena uma reflexão séria, porém bem humorada, sobre a mecanicidade a que somos submetidos.

Companhia do Gesto



Os espetáculos, ao abordarem o riso como instrumento de comunicação, alcançam índices surpreendentes no que se refere à sociabilidade. Nas apresentações, o que se percebe é que rir em conjunto se torna um modo de fortalecer os laços sociais entre as pessoas daquele ambiente. O contato da platéia com as situações lúdicas e inusitadas por meio da quebra do fluxo lógico de situações cotidianas estimula o imaginário do espectador. As temáticas, agregadoras em suas essências, possibilitam a criação de momentos de verdadeiro bem estar coletivo, reforçando a postura positiva de cada um.



Procurar e descobrir são palavras que me norteiam. Juntas me encaminham para o ato de revelar. Revelar o que de mais sincero está guardado e protegido dentro de mim por máscaras de comportamento. O ser revelado comove por sua franqueza, surpreende por sua fragilidade e desperta o riso por sua estupidez. Encontra-se aí o ponto de convergência entre artista / pesquisa / palhaço. O que acredito e busco, sincero / revelado, ao invés dos que se utilizam de comportamento estereotipado, consegue verdadeira comunicação com adultos e crianças, independente do nível cultural ou social. A partir daí, o que objetivo é subverter a ordem estabelecida. Por inúmeras vezes presencio os olhos mais duros e as sobrancelhas mais franzidas desanuviarem-se, deixando brilhar os olhos que revelam a pureza que existe em cada um.

Luis Igreja



O Rir é Viver<sup>17</sup> é um projeto que auxilia na democratização cultural ao proporcionar acessibilidade das suas atividades para platéias diversas, excluídas, mesmo que momentaneamente, do convívio social, e ocupando lugares fora dos espaços convencionais do teatro. A responsabilidade social da ação que desenvolve está no compromisso que a Companhia assume com a continuidade, a regularidade e a qualidade dos espetáculos e oficinas que oferece. São atores do gesto, são atores cidadãos. Sobretudo, atores que acreditam na transformação do ser humano através da arte.

---

17 Em 2007, seu primeiro ano de atividades, o projeto atendeu 08 (oito) instituições. Cada uma delas recebeu a Companhia do Gesto para um mês de ocupação artística, onde apresentaram 04 espetáculos e ministraram a Oficina de Sensibilização da Convivência. Em 2009 o projeto atendeu a 04 (quatro) instituições.

# Criações da realidade gestual na cena: os espetáculos

O inventário de produções que a Companhia do Gesto colocou em cena nos últimos vinte cinco anos é uma demonstração clara de coerência artística. Assegurados pela durabilidade dos processos de criação e pesquisa dos espetáculos, o grupo desenvolveu a linguagem e a temática gestual no exercício de montagem cênica, onde se coadunam importantes experiências para o exercício do próprio teatro. Quer dizer, o desenvolvimento da cena não seu deu apenas no âmbito da atuação dos atores, mas também as questões de concepção e encenação puderam ser discutidas e aprofundadas na experiência do gesto.

Hoje, o trabalho cênico da Companhia parece assimilar a necessidade de desenvolvimento dramaturgico e inaugura o exercício de pesquisas nessa área com a sua última criação *Toska*, espetáculo com fala que, ainda sem ter seguido temporada em sala de teatro, vem completando sua concepção nas apresentações para o público das instituições atendidas no projeto *Rir é Viver*. O espetáculo nasceu do exercício com as máscaras, mas desta vez um tipo de máscara popular utilizada no carnaval. São acentos de nariz, bochecha e dentes, feitos de uma E.V.A., uma espécie de borracha maleável, aderente e impermeável, mistura de etil, vinil e acetato. Inspirado no universo dos programas

de auditório e seus personagens arquetípicos, o espetáculo traz cinco jurados conduzindo um show de calouros surpreendentes em busca de seus minutos de sucesso<sup>18</sup>. Explorando a relação que as pessoas têm com a televisão, sua programação, a competição e a fama, o espetáculo conta com participação ativa do público que representa o auditório influenciando diretamente os rumos do programa a cada apresentação. De certa forma, o conceito de popularização se apresenta temática e formalmente na concepção do espetáculo e o contato com a população dos abrigos, asilos, orfanatos parece se adequar perfeitamente à construção da sua dramaturgia.

Com o espetáculo em construção, segue contemplada, a lógica de pesquisa do grupo. Mas o percurso não é linear. Em 2008, o diretor Luís Igreja recebeu convite para dirigir a produção Procura-se Hugo da jornalista Diléa Frate. A montagem ganhou a forma de um musical e o elenco, a presença de quatro atores do núcleo da Companhia do Gesto. Pode-se enxergar nos caminhos de criação do espetáculo as pesquisas do grupo no que se refere ao teatro gestual, à manipulação de bonecos, à técnica de sombras, à linguagem do cinema, e ao jogo do palhaço. A presença de um texto pré-concebido parece ter sido essencial no reforço da necessidade de uma dramaturgia para ao teatro gestual. De fato, o tempo mais curto de ensaios, o uso da palavra em cena, a parceria artística com outros profissionais, funcionaram como um exercício de maleabilidade, fôlego e renovação de perspectivas da Companhia que havia investido fortemente suas investigações estéticas nos últimos trabalhos.

A Margem (2007), Maria Eugênia (2006), Cláun!Palhaços Mudos (1ª versão, 1998 e 2ª versão, 2004) e A Menor Máscara do Mundo (2002) fazem parte de um bloco de espetáculos que identificam um tema comum: a necessidade do homem de se comunicar. Explorando a figura do palhaço/bufão, os espetáculos trazem histórias/jogos/esquetes que tratam do fracasso, da inadequação, do ridículo nas relações humanas, e do nosso desejo em superá-las.

A Margem, espetáculo de palhaços para adultos, conta a história de dois moradores de rua que dividem sua rotina tentando transcender à miséria através da reinvenção da própria realidade. Eles se apropriam desse mundo que os isola e rejeita e propõem um novo olhar sobre objetos e situações cotidianas. Do lixo, literalmente os objetos cênicos são pura sucata, surgem belíssimas cenas, como o jogo de máscaras de galões de plástico, e do diálogo sem texto travado pelos dois personagens, a mistura de sons, guturais e onomatopéicos, cria uma nova língua.

---

18 Os personagens do júri são criações pessoais de cada ator a partir do contato com a máscara. Cada um ainda constrói um personagem calouro, este sem máscara, que faz sua apresentação solo no programa. Os atores envolvidos são: Ademir de Souza, Ana Carina, Andrea Neri, Patrícia Ubeda e Tania Golnick



O que mais interessa no plano formal do espetáculo carioca é a engenhosa mistura dos materiais e das fontes de linguagem e a utilidade que elas tem na abertura dos caminhos trilhados na representação (...) elementos da arte de bufão (mais do que clown, como se diz), do teatro de sombras, do cinema mudo, do teatro físico, da gestualidade do teatro oriental, entre outros. O que poderia resultar excêntrico por causa dos contrastes marcantes em geral se amálgama perfeitamente em uma estrutura na qual as diferenças entre as partes não trabalham contra o universo de sentidos da encenação e, ao contrário, o favorecem.

Kil Abreu<sup>19</sup>



Ao encontro das indagações mais atuais da Companhia, a cena fragmentada recebeu críticas sobre a sua fragilidade dramática e a sobre a ausência de um conteúdo tão esclarecido quanto sofisticadas são as formas apresentadas<sup>20</sup>.



A margem é o lugar de quem não tem acessos e direitos; invisíveis, vivem das sobras daquilo que lhes chega para suprir a matéria da vida interdita, por meio da reciclagem de lembranças e fantasias (...). Neste jogo entre ficção e realidade – entre o que é e o que não é e o que parece ser – interpõem-se várias camadas da representação, sustentadas por um princípio de invisibilidade que faz as coisas aparecerem e desaparecerem. Todos os truques teatrais estão ali, roubados criativamente do palco à italiana; só que à mostra. O truque e a desilusão do efeito disputam palmo a palmo o espaço cênico, reafirmando este teatro das ruas sem coxias, urdimentos ou camarins.

Luiz Marfuz<sup>21</sup>



O universo da invisibilidade já havia sido inicialmente explorado em *Maria Eugênia*, espetáculo imediatamente anterior e que traz para a cena o cotidiano de dois mendigos interrompido pelo aparecimento de uma boneca de sucata que coloca em cheque a relação dos dois personagens. Dirigido ao público infantil, o espetáculo trabalha a temática da amizade que, a partir da entrada

---

19 Na sessão *Painel Crítico* do Jornal do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em julho de 2009.

20 Crítica de Lionel Fischer *Margem – O Lado Lúdico da Miséria*

21 Na sessão *Painel Crítico* do Jornal do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em julho de 2009.

de um terceiro elemento, a boneca, sofre provas, perdas, desequilíbrio, parece sucumbir; mas resiste, se reconstrói e renasce ainda melhor e mais potente.

A experiência de construção do espetáculo foi iniciativa de dois atores da Companhia, Tania Gollnick e Ademir de Souza, a partir da inscrição para um festival de esquetes. Com a entrada da direção de Luís Igreja, a linguagem gestual ganhou olhar externo, e o trabalho sobre o jogo do palhaço foi reforçado. Sem um texto convencional, a montagem explora a sonoridade das onomatopéias e tem sonoplastia executada ao vivo em cena, numa clara alusão à linguagem dos desenhos animados<sup>22</sup>.

Para além das ótimas críticas e do selo de recomendação recebidos, o espetáculo suscitou reflexões sobre o papel que o uso da linguagem do palhaço pode ter na formação do indivíduo desde a sua infância.



Este espetáculo discute várias questões. Discute o que o teatro infantil entendeu por linguagem de clown – um ator que coloca um nariz, cai, tropeça e pronto – mostra esse recorrente equívoco – a linguagem do clown é um forte instrumento que o teatro dispõe para falar do ser humano, mostrar suas mazelas, suas angústias, sua solidão, tudo isto com a “Verdade” do clown, o que faz com que encaremos, criticamente através do humor todas estas questões que não são passageiras. Ficam. Saem conosco. E isto é teatro.

Carlos Augusto Nazareth<sup>23</sup>



Aparentemente feitos da mesma matéria-prima, atuados pela mesma dupla de atores/palhaços, Maria Eugênia e A Margem, guardam diferenças que distinguem as duas experiências na suas essências. Um é origem, outro desdobramento. No primeiro, os palhaços ainda conseguem olhar para a realidade da rua com alguma inocência como se descobrissem ali, agora, a possibilidade da poesia. No segundo, a rua já transformou os palhaços em bufões, deformados pela sujeira e cuja visão sobre o real está impregnada pela necessidade de sobrevivência. É a poesia da carne, do cuspe, do corte, do sangue, das tripas.

Nas duas versões de Cláun!Palhaços Mudos, as situações abordadas colocam em evidência, de modo lúdico, o eterno conflito entre razão e instinto, rigidez e espontaneidade. Na primeira versão (1998), a dupla de palhaços constituída pelos atores Gulu Monteiro e Luis Igreja teve a direção de Dácio Lima. Seis anos

---

22 O espetáculo foi indicado ao Prêmio Zilka Salaberry 2008 em cinco categorias: Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Música. Ganhou o prêmio de Melhor Ator para Ademir de Souza. Além disso recebeu a chancela de recomendação do Centro de Estudos e Pesquisa do Teatro Infantil – CEPETIN.

23 Em [http://www.ceptin.com.br/crit\\_sem.html](http://www.ceptin.com.br/crit_sem.html)



mais tarde, Tania Gollnick e Ana Carina retomam o trabalho com orientação de Luis Igreja.

Partindo de situações clássicas do jogo de *clowns*, o espetáculo é uma partitura de cenas, que sem um texto previamente escrito explora, na relação direta com a platéia, o uso inusitado de objetos, o jogo entre sucesso e fracasso, erro e acerto, contido na execução das habilidades de cada um. O tema principal proposto no espetáculo parece estar no exercício da própria relação entre os dois palhaços que alternam o lugar de branco e augusto na seqüência de cenas.

Dependendo da circunstância em que se encontra, o palhaço age segundo uma determinada qualidade de energia. No branco, a situação força o palhaço a agir usando sua inteligência, suas idéias. Ele tenta colocá-las em prática e tudo parece pensado, calculado, de forma que esse aparente controle até lhe conceda certa autoridade sobre o outro, como se ele desse a impressão de que sabe o que estava fazendo. A mesma situação, no augusto, provoca no palhaço uma ação mais instintiva, devidamente corporal, impensada; beirando o desastre e o desequilíbrio, e essa aparente atuação distraída o coloca numa posição submissa em relação ao outro<sup>24</sup>.

De fato, o que acontece é que as situações, explorando o território do engano e do erro, acontecem sempre partindo de duas abordagens distintas. No jogo de clown há sempre duas saídas para a resolução de um problema e, geralmente, elas trazem um novo problema a ser resolvido.

Nota-se aqui que a diferença entre as duas montagens; tirando-se certa maturidade legada à segunda, agregada pela passagem do tempo; está além da substituição do elenco masculino por uma versão feminina da dupla de palhaços. A possibilidade de poder refazer a experiência do espetáculo abre uma rica fonte de recursos para a pesquisa do grupo. Colocar-se em risco numa situação já conhecida é um exercício de renovação que impede a cristalização dos clichês e estereótipos tão comum nos personagens cômicos. Guarda-se assim um frescor que fala da natureza mesma do jogo de clown como se ele pudesse, todos os dias, acontecer para nós como se fosse pela primeira vez.

Elaborado de modo a possibilitar sua apresentação tanto em salas de teatro propriamente, como em ruas e espaços não-convencionais, a montagem *A Menor Máscara do Mundo* que estreou em 2002, foi resultado do projeto didático de oficinas *Jogo de Máscaras & Clowns* e colocou em cena oito novos palhaços na pele dos atores Ana Carina, André Marcos, Cecília Ripoll, Fátima Rosendo, Jaqueline Caldas, Janaína Moraes, Maria Clara Wermelinger e Tania Gollnick.

---

24 Em *Palhaço de Hospital: Proposta Metodológica de Formação*. Ana Achcar. Tese de Doutorado em Teatro, UNIRIO, 2007.



Fome, companheirismo, paixão, esperteza, maldade, ingenuidade e euforia, entre outros temas, se transformam em fatos surpreendentes que provocam riso e comoção, motivos para a exploração do patético e do poético pelos palhaços. Revirar o cotidiano do avesso é, aliás, uma das bases clássicas dos números de clown utilizadas como jogo teatral, capaz de expor sem pudores o que existe de mais humano em cada um. Os palhaços ainda se esbaldam numa ópera improvável em que levam às últimas conseqüências os códigos cênicos estabelecidos pelo mundo lírico, ao contarem uma história de amor trágica e banal, como deve ser toda boa história de amor.

Companhia do Gesto



A Menor Máscara do Mundo foi o terceiro trabalho da Companhia do Gesto com linguagem clownesca. A cena não verbal, o sentido do silêncio, a precisão dos gestos. Norteou a busca por uma teatralidade, ao mesmo tempo, simples e sofisticada, brasileira e universal, colocando em primeiro plano o jogo do ator. O espaço cênico é simples com fundo preto e a utilização de um biombo para as entradas e saídas dos palhaços. O roteiro de cenas foi criado coletivamente a partir de experiências de improvisação.

Um simples tropeço, a vontade de comer um pão ou uma dança apaixonada se transformam em fatos surpreendentes pelos palhaços, motivos para o riso e comoção, para a exploração do patético e do poético da realidade. Por exemplo, a partida de futebol feminino capaz de enlouquecer qualquer juiz ou torcedor desavisado que resgata a memória afetiva brasileira, do futebol arte de outros tempos ao som de trilha sonora do Canal 100. Utilizando o recurso da movimentação em câmera lenta para obter um resultado estético mais apurado, a cena tem sua força no conjunto da ação do grupo. Os palhaços também se arriscam numa ópera improvável em que brincam com os códigos estabelecidos do mundo lírico para contar uma história de amor trágica e banal, como em toda boa história de amor. Uma festa rave de palhaços traz o impacto do envolvimento da platéia na ação e abre espaço para a crítica totalmente atual, exibindo o que há de surreal, grotesco e hilário nos personagens que buscam novas emoções e sensações nas celebrações tecno.

A temática do espetáculo aborda o grotesco, o lirismo, a arrogância, o egoísmo, a ingenuidade sob a perspectiva do olhar do palhaço, que lúdico também pode ser extremamente preciso, apontando saídas concretas e impensadas para os conflitos entre os homens.

Uma das cenas do espetáculo originou um novo projeto da Companhia que se intitulou Ópera Bufo. Inicialmente inscrita em concurso de esquetes<sup>25</sup>, a cena originou, dois anos depois, um curta-metragem, que foi a primeira experiência do grupo com a linguagem do cinema. A história trata de uma sátira a estrutura clássica das montagens operísticas, explorando o mais universal dos temas: o amor impossível entre dois amantes.

Dois palhaços vivem o par romântico, que por meio de encontros e desencontros contam esta tragicômica narrativa. O gestual e a precisa movimentação cênica são preciosas ferramentas na construção desta ópera improvável. O grande trunfo da sátira está na proposta de um texto musicado onomatopéico, onde a soma das sonoridades de vários idiomas, entre eles o alemão, inglês, russo, chinês e português constituem uma língua que, mesmo incompreensível, possui musicalidade e ritmo capazes de conotar um claro sentido à cena.

A Companhia do Gesto tem como um dos princípios básicos de criação, a valorização do trabalho do ator. Aqui eles são as figuras centrais da cena. Contando com a iluminação para criação dos espaços e atmosferas, os figurinos são utilizados somente na medida em que sejam essenciais à construção da cena. Apresentada, preferencialmente, em palco italiano com rotunda e tapadeiras pretas, a cena Ópera Bufo tem cerca de sete minutos de duração:



Jorge chega em seu formoso cavalo imaginário e num pequeno show de habilidades, dá realidade através de sons ao seu fiel companheiro até deixá-lo partir e ficar só diante do balcão de sua amada. Nosso quixotesco cavaleiro prepara uma serenata para atrair Gollnick. Que parece no alto do balcão com suas tranças louras sem que seu amado a veja e, a cada vez ele se volta em sua direção, ele se esconde para em seguida reaparecer com um novo detalhe no seu figurino. Após algumas inusitadas tentativas, Jorge surpreende sua fugidia amada e ordena que desça. O encontro do casal acontece numa atmosfera burlesca, onde o clima de amor se exacerba e Jorge tenta se afirmar como um poderoso conquistador, embora sempre desastrado. Gollnick vive o conflito entre a mulher apaixonada e a menina moça, o que leva Jorge à beira da loucura. Tomado por este espírito, Jorge tenta então possuí-la, mas Gollnick confessa-lhe tragicamente já tê-lo traído. Ferido em sua honra, nosso herói quixotesco é tomado pela cólera e mata Gollnick, partindo na companhia de seu cavalo, único e fiel companheiro.

Companhia do Gesto



---

25 A cena ficou entre as 10 finalistas do Festival de Esquetes Teatrais de 2003, promovido pelo RIO ARTE – Prefeitura do Rio de Janeiro, concorrendo entre as 970 cenas inscritas.



Com gestualidade codificada, interpretação exacerbada, texto em forma de canto, criada originalmente para teatro, Ópera Bufo foi adaptada à linguagem do vídeo entre 2004 e 2005. Esse exercício de transposição inaugurou o que seria um projeto de adaptações de série de criações com base dramática, apoiada na linguagem gestual, que resultasse em um produto áudio-visual não limitado pelas barreiras da língua, e com bases temáticas universais, possível de ser levado a um público amplo e variado. Mesmo que o projeto original ainda não tenha se desdobrado em outras iniciativas, o trabalho com a linguagem áudio-visual ganhou espaço na pesquisa gestual do grupo e mais tarde, em alguns espetáculos, o cinema entrou em cena.

O trabalho solo dentro da Companhia também foi desenvolvido ao longo dos anos. Iniciativa individual do ator Luís Igreja<sup>26</sup> em parceria com o diretor Márcio Libar, o espetáculo Grand Circo Sem Lona de Um Homem Só foi apresentado inicialmente em ruas, parques, praças e até nas barcas no Rio de Janeiro. Na cena sem nenhum aparato técnico como iluminação, som, microfone, palco; o Palhaço Bem Te Vi atua sob a ótica do palhaço, o Malabarista, o Equilibrista, Mágico, o Apresentador e constrói na rua o seu picadeiro imaginário. Com a cumplicidade da platéia, convida um espectador a participar como ajudante em uma das cenas e vive Beethoven, o Maestro que, regendo sua platéia a conduz à posição de participante direta do show:



(...) (Trata-se de) uma estrutura de jogo muito simples. Um ator/palhaço, um personagem que anda pela cidade procurando um bom número de pessoas que estejam dispostas a participar de seu jogo teatral. Em duas malas carrega tudo o que ele necessita para a função, o ator monta o cenário enquanto conversa com o público prenunciando o início do jogo coletivo. Porém, não é nada simples o fato de um só ator partir para encarar esse tipo de desafio, pois não se trata de apenas de fazer uma apresentação do espetáculo naquele dia. É um percurso que traça para o longo de sua vida, é a profissão sendo levada como ofício, e foi esse nível de comprometimento do Luís que me conquistou para esse projeto. Talvez tenha sido por isso que resolvemos criar uma estrutura de espetáculo que possibilite a pesquisa dinâmica

---

26 Resultado da investigação do universo do palhaço desenvolvida por Luís Igreja desde 1989 quando fez sua primeira oficina de clown dentro da Companhia do Gesto, com o diretor Dácio Lima, foi a partir de 2000, através do contato com o Luiz Carlos Vasconcelos (palhaço Xuxu), que Luís Igreja expandiu sua investigação para fora das salas de espetáculo, passando a explorar também o universo do palhaço popular no circo e na rua. Uniu nesse processo o conhecimento técnico da linguagem gestual, das acrobacias e malabares desenvolvidas para o teatro, ao estudo intenso do monociclo e de técnicas circenses com professores da Escola Nacional de Circo, ainda no Circo Voador. Em 2001, o espetáculo foi apresentado nas ruas dos EUA, França, Alemanha, China e Índia.

e permanente, pois assim poderemos passar ainda muito tempo aperfeiçoando esse trabalho e alimentando essa parceria criativa (...)

Márcio Libar<sup>27</sup>



Assim, a própria natureza do espetáculo o conduziu para as viagens nacionais e internacionais, em busca do contato com culturas várias e de públicos novos. Na estrada, pôde experimentar a força que a comunicação pode atingir quando se somam formação técnica e investigação da linguagem popular. O espetáculo também participou dos projetos sociais da Companhia e, atualmente, é uma das quatro montagens destacadas para apresentações no *Rir é Viver*. No contato com o público das instituições atendidas, o espetáculo ampliou seu horizonte de atuação artística. Servindo como disseminador da linguagem pesquisada pela companhia, *Grand Circo Sem Lona de Um Homem Só* participou também dos projetos didáticos, sendo apresentado em conjunto às oficinas de máscara e *clown* ministradas em diversas cidades brasileiras.

Levar um espetáculo popular de temática circense e oficinas gratuitas sobre a técnica do palhaço para regiões onde a arte e a cultura popular estão intensamente presentes no cotidiano, além de criar possibilidades de intercâmbio artístico e técnico, reforça a descentralização das ações artísticas e neste caso também circenses, o que representa o cumprimento de um papel social importante na valorização da identidade cultural brasileira. Atende ainda ao que parece ser um dos mais fortes anseios, hoje, do artista que faz parte da Companhia do Gesto: a possibilidade de transformação da realidade através da arte.

Os últimos quatro espetáculos que serão aqui apresentados, *Macbeth - A Tragédia da Ambição* (1996) *O Baile* (1993/1997), *As Máscaras*, (1989/1991) e *Os Clowns* (1986) foram encenados por Dácio Lima e parecem ter um lugar especial na trajetória do grupo, não especialmente por serem a origem, a fonte inspiradora da linguagem que se perpetuará mais tarde por todo o trabalho da Companhia, mas pelo exercício de formação de grupo a partir de uma perspectiva coletiva, cultural e artística, que eles veicularam.

*Macbeth - A Tragédia da Ambição*, única experiência da Companhia com uma dramaturgia clássica foi, de fato, uma adaptação do texto de William Shakespeare::



Eu fui fiel ao máximo à essência do texto, mas não à forma como o texto costuma ser montado. Não há suntuosidade, nem muitos personagens. Procuramos uma aproximação

---

27 Em Release da Companhia do Gesto



com a platéia, até porque a história é simples, se passa no interior do ser humano e pode tocar qualquer um de nós.

Dácio Lima<sup>28</sup>



A reaproximação com as palavras se deu acompanhada da utilização em cena de vinte máscaras e de toda pesquisa não-verbal que a Companhia vinha desenvolvendo: no palco, 06 atores se revezam em 14 personagens que, no texto original, somam mais de 30.

Mesmo sendo escrito há 350 anos, *Macbeth* conta uma história que mostra mecanismos de comportamento humano que se repetem desde que o homem existe. Para o grupo, Shakespeare, ao trazer para a trama a questão da ambivalência, do livre arbítrio, da ambição e da morte por assassinato, parece alertar-nos para o jogo das aparências: o invisível existe tanto quanto o visível.

Nesse sentido, *Macbeth - A Tragédia da Ambição* é uma montagem intimista e simples, onde a luta entre o bem e o mal parece relacionar a tragédia do homem primitivo e bárbaro, sem controle dos próprios instintos à tragédia do homem moderno, civilizado que, às vésperas de um novo milênio, continua perplexo diante de seu destino.

O Baile, encenação a partir da idéia original de Jean-Claude Penchenat para encenação do grupo francês Théâtre du Campagnol, foi o terceiro espetáculo da Companhia. Aclamada pela crítica<sup>29</sup>, a montagem ficou em cartaz durante seis anos percorrendo várias cidades brasileiras. O que parece ter impulsionado o grupo nesse projeto, para além da teatralidade contida na idéia, foi também a possibilidade de percorrer, estudar e redescobrir a história recente do Brasil, a partir da década de 50 até o fim dos anos 90:



Nos anos 50, marcados por um clima de euforia e esperança, passamos pela derrota da Seleção Brasileira frente ao Uruguai no Rio de Janeiro. O rádio é o meio de comunicação de massas; os grandes bailes de carnaval, o suicídio de Getúlio Vargas, a invasão do rock'n roll e a juventude perdida, a Bossa Nova de João Gilberto... Na década de 60, o golpe militar de 64, a Música Popular Brasileira comprometida

28 Em Jornal O Globo sessão *Teatro* do Caderno Rio Show. 07/06/1996.

29 O Baile é teatro da melhor qualidade... A Companhia do Gesto, que já tem 18 anos de atividade em Brasília e no Rio mostra que sabe muito bem onde pisa... Uma montagem que não deve ser perdida. (Jornal da Tarde, S. Paulo 07.07.94). A primeira reação diante do espetáculo do grupo é a de contágio pelo entusiasmo coletivo. Tudo é feito com absoluta coordenação de olhar, de gesto, de ritmo... Um prazer raro (O Estado de São Paulo. 16.09.94 ) O espetáculo mais aplaudido do Festival de Canela. A memória afetiva do país, dos anos 50 para cá, foi revivida sem palavras, num ritmo impecável. (Jornal Zero Hora, Porto Alegre 29.10.94) Tudo claramente brasileiro e universal... O Baile é um reconfortante espetáculo com todas as letras e intenções que o termo tem e terá. Gratificante, dinâmico, ousado e belo. (Correio Braziliense, Brasília 15.04.94)

politicamente, Caetano Veloso e Chico Buarque surgindo nos grandes festivais de música da televisão brasileira, o movimento musical da Jovem Guarda, à margem dos acontecimentos políticos e sociais, a resistência estudantil frente à repressão militar e o movimento hippie enfrentando os valores da sociedade burguesa...Nos anos 70, o tricampeonato da Seleção Brasileira, o ufanismo e o milagre econômico. A influência massificadora da televisão; a violência do regime militar, a era da discoteca....Na década de 80. o rock brasileiro. O cantor e compositor Cazuza aborda a Aids e a ruptura das ideologias. A geração yuppie, as manifestações populares pela liberdade democrática e a abertura política das Diretas Já – exigindo eleições diretas para Presidente. Assim colocamos em cena seres humanos dos mais diversos tipos vivendo seus conflitos nos diferentes momentos históricos, ressaltando a emoção de viver num país de tantos contrastes, alegrias e esperanças.

Companhia do Gesto



A críticas, elogiosas, destacam primeiramente<sup>30</sup> a homogeneidade do elenco, a ponto de provocar reações de contágio pelo entusiasmo coletivo, fato raro em nosso panorama teatral, visto a predominância de produções isoladas. Também ressaltam o fato de a adaptação, mesmo não negando a idéia original que produziu o excelente filme de mesmo título realizado em 1983 por Ettore Scolla, ainda conseguir inovar sobre a obra inicial trazendo como tema a narrativa da história brasileira.

No tocante à cena propriamente, a Companhia parece ter encontrado o equilíbrio perfeito entre a precisão do gesto sem afetações nem lições didáticas<sup>31</sup> e uma fluência orgânica que em momento algum permitem personagens estereotipados, o que é fácil e quase inevitável para a galeria de tipos, distintos em particularidades e cacoetes, que o trabalho abrange.

Embora trate de períodos de grandes transformações sociais e culturais do Brasil, não se vê em cena um discurso político sobre o país. Há a boazuda que desperta ciúmes nas outras, o cafajeste sempre vestido de branco, o bonitão tímido, a loira feiosa de cara, a negra escultural e introvertida, o jovem punk brigão, o sujeito sem graça que se considera o rei da festa, a jovem ejecutiva elegante.<sup>32</sup> Em *O Baile*, os personagens, a dança e a música, discursam sobre a

---

30 Mariângela Alves de Lima para o jornal *O Estado de São Paulo* em 16.09.94

31 Ary Pararrais para o jornal *Correio Braziliense* em 15.04.94

32 Alberto Guzik para o *Jornal da Tarde* em 07.10.94



riqueza e a variedade de histórias e relações que se podem construir ao longo dos tempos e em determinados períodos da história de um país.

Não se trata de uma simples coincidência o fato de o trabalho imediatamente anterior trazer para a cena o jogo de máscaras e propor justamente o exercício da busca de interioridade para a forma. O espetáculo *As Máscaras* é resultado de um ano de pesquisa da Companhia do Gesto. Esta longa gestação parece dar conta da principal inquietação de Dácio na época que (...) queria experimentar mais, ir fundo num teatro poético que buscasse a essencialidade, os arquétipos (...) <sup>33</sup>. Com a temporada não foi diferente. Permanecendo em cartaz por três anos consecutivos, entre apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília entre outras cidades; *As Máscaras* recebeu indicações para prêmio <sup>34</sup>, críticas positivas <sup>35</sup> e representou o Brasil no XI Festival de Théâtre de Bayone, na França.

O espetáculo é uma sucessão de cinco quadros onde os atores compõem pequenas e tocantes cenas, mais ou menos comuns, cujas protagonistas são as máscaras. Os corpos que lhes dão forma e movimento estão metade nus e inteiramente pintados de branco. São máscaras neutras, meias-máscaras, máscaras psicológicas. Não se trata de uma aula sobre a utilização das máscaras mas de passagens que falam do mistério físico do corpo, sua uniformidade enganosa, seus impulsos sempre desconcertantes, sua solidão incômoda <sup>36</sup>.



O tema principal do espetáculo sugere uma viagem, uma longa trajetória do ser humano a procura de si mesmo, do outro e também de uma integração com os quatro elementos essenciais: o fogo, a terra, a água e o ar. (...) O que está em jogo não é o grau de escolaridade de cada espectador mas sim a capacidade de se reconhecer naquilo que possui de essencial. <sup>37</sup>



---

33 Para o *Jornal de Brasília* em 28.04.90

34 Prêmio Mambembe de Melhor Direção

35 *As Máscaras* é resultado de um ano de pesquisa. Uma longa gestação à qual deve ser creditada a beleza e profundidade de um dos espetáculos mais significativos da temporada. Concebido e dirigido com rigor e extrema sensibilidade. (O Globo, Rio 20.10.89) Simplificando: o espetáculo é de um despojamento ascético e ao mesmo tempo de arrepiante beleza... Dácio Lima, graduado pela escola Jacques Lecoq, de Paris, ensaia o que ele mesmo chama de estado inicial da existência... (O Dia, Rio 26.10.89) Um exercício comovente... Uma intrigante passagem pelo mistério do corpo. (Jornal de Brasília 28.04.90) *As Máscaras* faz pantomima com delicadeza e inteligência. (Folha de São Paulo 11.06.90) Tocante, envolvente, fascinante. Que dizer mais!... O espetáculo da trupe brasileira é uma maravilha de sensualidade, pureza, sobriedade. (Jornal do Festival de Bayonne, França - Outubro de 1991 )

36 Celso Araújo para o *Jornal de Brasília* em 28.04.90

37 No jornal *O Globo*, coluna *Rio Show* em 20.10.89



A impressionante habilidade de Dácio Lima, acompanhado pelos integrantes do grupo, de transformar material didático em obra artística é a uma forte qualidade neste trabalho, que sucede a primeira montagem do grupo, Os Clowns, onde observa-se o mesmo talento e a mesma capacidade para a criação de uma cena teatral a partir da pesquisa de uma técnica.

O espetáculo de estréia da Companhia do Gesto, Os Clowns foi, possivelmente, a primeira experiência cênica brasileira a utilizar a linguagem do clown como técnica e tema, inspirando outros grupos pelo Brasil que, hoje, desenvolvem trabalhos na mesma linha. Sem falas, a montagem é um roteiro de cenas encadeadas que dão conta de situações simples, clássicas do jogo de clown, que se resolvem com humor temas como o ridículo, a falcatrua, a dissimulação, o grotesco. Oscilando entre técnica e espontaneidade, a encenação traz um olhar lúdico para situações comuns da vida cotidiana como uma aula de ginástica ou ir à praia. O elenco, que contou com a atuação de 06 jovens atores, é destacado nas críticas<sup>38</sup> pela destreza física, precisão de gestos e honestidade de propósitos. Em contra partida cita-se certo excesso técnico que impede, de alguma forma, uma maior fruição do cômico. Mas parece natural que os atores apoiassem a atuação nas regras e leis do jogo da menor máscara, pois a Companhia iniciava seu percurso de investigação teatral e gestual e para transgredir a técnica seria preciso ainda um pouco mais de tempo, um pedaço maior de caminho percorrido.

O aprendizado do cômico é lento e depende de amadurecimento pessoal e disponibilidade dos atores no processo de auto-conhecimento: aceitar o ridículo, o erro, o fracasso, para em seguida poder tripudiá-los com inteligência e humor. Os Clowns marca o início dessa aventura. O barco posto ao mar; de águas frias, correntes quentes, ondas gigantes, marolas nauseantes. Vinte cinco anos navegados, outras terras conquistadas, novos portos descobertos, a embarcação resiste.

Mas não é apenas a resistência o que se louva, embora ela seja uma qualidade imprescindível à ação daqueles que desejam fazer teatro em grupo no Brasil. Há na trajetória do grupo também outra vocação que foi determinante na condução dos trabalhos ao longo desses anos: a resiliência.

Resiliência é um conceito oriundo da física, que se refere à propriedade de que são dotados alguns materiais, de acumular energia quando exigidos ou submetidos a estresse. Essa energia é utilizada, em seguida, para a reestruturação do material atingido. Na transposição para a ação do homem, a resiliência trata da nossa capacidade de nos refazermos a partir dos traumas e utilizando mesmo a própria dificuldade como fator de reconstrução.

---

38 Tânia Brandão para o jornal O Globo em 10.02.88 e Macksen Luiz no Jornal do Brasil em 05.08.98

Em 2002, a transferência da liderança do grupo em razão do desaparecimento precoce do seu fundador, Dácio Lima, para as mãos do ator Luís Igreja, constitui um momento onde a resiliência pode agir sobre a ação de todos que naquele momento constituíam a Companhia do Gesto. Não se trata apenas de resistir, não desistir, mas principalmente e, sobretudo, transformar. Esse ano é um marco na história da Companhia. Demarca o encerramento de um modo de operar do grupo e, ao mesmo tempo, inaugura, para além do ideal artístico já implementado, um novo pensamento sobre produção cultural e empreendedora.

A Companhia inicia a elaboração de projetos e estratégias que viabilizam a permanência do trabalho que desenvolvem, na perspectiva de um produto de teatro viável, sustentável; sem perder de vista a expressão pessoal, a pesquisa de linguagem, a responsabilidade ética e social das suas ações artísticas que sofrem um significativo amadurecimento desencadeado também nas relações do grupo. Mais fortalecida internamente, a Companhia do Gesto se abre para as parcerias<sup>39</sup> e para a participação em projetos coletivos.<sup>40</sup> E avança num crescimento rápido, incorporando uma intensa rotina de trabalho que se sustenta até hoje.

Este breve inventário histórico dos vinte cinco anos da Companhia do Gesto é um prova do fôlego que constitui o trabalho do grupo. E foi apenas mais um levantamento produtivo das ações do grupo, no sentido de ordenação biográfica, com vistas à abertura de outras escritas, fundamentalmente reflexivas, no futuro. As relações entre o cômico e a técnica gestual; as determinações do mercado cultural na elaboração do repertório artístico e na criação dos projetos sociais do grupo; os desdobramentos da mistura de linguagens artísticas, como o cinema, a marionete, o circo e o teatro, nos espetáculos da Companhia; o desenvolvimento das práticas pedagógicas de teatro como elemento de renovação e consolidação do grupo, se oferecem como temas possíveis e elegíveis para o fomento desta necessária reflexão.

Certamente, parece que motivos não faltarão. Entre a criação de espetáculos, a participação em projetos sociais, as práticas educativas e pedagógicas, a Companhia do Gesto construiu um repertório de ações que, de certa forma, concedeu identidade ao seu fazer teatral. Identidade que, hoje, transpõe a marca da linguagem gestual e invade o território do teatro que é arte de transformação e libertação do ser humano.

---

39 Zucca Produções, 7Seco Filmes, Estúdio Realejo entre outros.

40 CBTIJ, Projeto Boa Praça, Estação Zimba Criança.

