

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS POR FRANCESCO ZIGRINO:  
UMA INFLUÊNCIA NO TEATRO DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 80**

**LESLYE REVELY DOS SANTOS**

**São Paulo  
2007**

**LESLYE REVELY DOS SANTOS**

**A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS POR FRANCESCO ZIGRINO:  
UMA INFLUÊNCIA NO TEATRO DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 80**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes - UNESP, como requisito parcial para obtenção de Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Teoria, Prática, História e Ensino. Orientador: Mario Fernando Bolognesi.

**São Paulo  
2007**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Santos, Leslye Revely dos.

A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80/Leslye Revely dos Santos.

170 f.

Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2006.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

1. Francesco Zigrino 2. Pedagogia das Máscaras 3. Commedia dell’arte 4. palhaço/*clown*

## **AGRADECIMENTOS**

*Primeiramente às forças energéticas transcendentais que, na minha crença, se materializam através da natureza, que muitos, inclusive eu, preferem chamar de Deus.*

*À minha mãe, Edna, meu pai, Jaime, e irmã Nádia, pelo amor, força, crença, companheirismo e base para tudo que eu fiz na vida: amo vocês! À minha avó, Inês, pela lição de força diária e bom humor. À minha família toda, eu amo cada um de vocês. Aos amigos-do-peito-sempre: Fernanda Crusco, Karina Tarantino, Rafael Castilho, Amanda Chiroto, Fernanda Camilo, Andréa Angotti e Paula Regina. Ao gênio, Gabriel Granado, pelo companheirismo, amizade, braço direito, inspiração, força, diversão, inteligência, respeito, honestidade, sinceridade, entre muitas outras coisas. À Cida Almeida por ter me mostrado o caminho fantástico do mundo das máscaras, além da coordenação, orientação, direção e inspiração para esse trabalho. Ao Lucas Arguello pela sua luz, que no final dessa pesquisa, foi importante para minha total sanidade. Ao meu orientador, Mario Fernando Bolognesi, por me transmitir tranquilidade e objetividade necessárias. Ao amigo Ivanildo Piccoli pela ajuda mútua e empréstimos de vários materiais. Aos entrevistados dessa pesquisa que me atenderam muito bem, além de contribuírem com arquivos pessoais, tirando do baú, fotos e documentos passados. Ao Francesco Zigrino, pela aceitação, aprovação do trabalho, além da total disponibilidade em me atender e ceder seus documentos. Ao Thiago Higashi, amigo e diretor de arte, criador das capas desta pesquisa. À FECAP – Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, instituição que, no momento da pesquisa, ofereceu total apoio a minha carreira futura. Ao Clã – Estúdio das Artes Cômicas por ceder o espaço físico para as entrevistas e para a pesquisa. Às personalidades que nunca esquecerei e que também são fontes de inspiração e responsáveis pela minha formação tanto pessoal quanto profissional: Dirceu da Silva, Renato Telles, Antônio Rogério Toscano, Ary Rocco, Claudemir Ferreira, Ewerton de Castro, Reynúncio Napoleão de Lima, Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, Marcelo Colavitto, Heraldo Firmino, Sabryna Matogrosso, Ricardo Napoleão, Solange Dias e Luciana Viacavva. Aos que eu não coloquei aqui, mas que, de certa forma, me ajudarão em outros projetos e que me já me ajudam em muitos outros.*

*Muito Obrigada.*

## RESUMO

Na década de 80, em São Paulo, atores, grupos de teatro e diretores começaram a aproximar-se da máscara e da técnica do palhaço circense para ampliar os recursos da interpretação. Essa busca efetivou-se tanto com os grupos procurando o circo, como também com a vinda de professores e diretores do estrangeiro, que já trabalhavam nessa vertente, para o Brasil. Entre eles, destaca-se o diretor italiano Francesco Zigrino. Na capital paulista, ele desenvolveu cursos com máscara, além de realizar montagens de espetáculos. Nesse processo formaram-se vários profissionais que deram continuidade à aproximação da atuação teatral com as máscaras e hoje são referências importantes no teatro paulistano.

No primeiro momento, esta pesquisa investiga as origens e características da pedagogia das máscaras e sua contribuição para o teatro, auxiliando na formação de atores. Em seguida, realiza uma busca através de documentos oficiais, matérias de jornais e entrevistas com seus alunos e atores a respeito da passagem do diretor Francesco Zigrino no país e as principais características deixadas pelo seu trabalho.

Como parte final, são colocadas reflexões acerca destas influências, que resultam em considerações sobre as características da pedagogia trazida pelo italiano e como elas foram absorvidas e adaptadas à realidade histórica e cultural do Brasil. As considerações finais enfatizam as influências do trabalho do diretor italiano na formação de atores.

Palavras-Chaves: **Francesco Zigrino; pedagogia das máscaras; *commedia dell'arte*; palhaço/clown**

## **ABSTRACT**

In the 1980's, in São Paulo, actors, theatre groups and directors began to get closer to studying masks and to the technique of the circus clown, so as to expand acting resources. This search was carried out both with the groups in search of the circus, and also with the teachers and directors arriving in Brazil from abroad, who had already worked with this art. Among them was the Italian director Francesco Zigrino. In the capital of São Paulo he developed courses on masks while also producing shows. Many professionals were trained in this process, and continued the work of bringing together theatrical acting and masks. Today, they have become important references on the São Paulo theatre scene.

As a starter, this research investigates the origins and characteristics of the pedagogy of masks and its contribution to the theatre, while also helping to develop actors. Then, it searches through official documents, newspaper articles and interviews with Francesco's students and actors about the journey of the director through Brazil, and the main characteristics that his work has left.

Finally, there will be some reflection on those influences that lead to considerations as to the characteristics of the pedagogy brought by the Italian director, and as this was absorbed and adapted to the historical and cultural reality of Brazil. The final considerations emphasize the influences of the work of the Italian director in the formation of actors.

**Keywords:** **Francesco Zigrino; pedagogy of masks; *Commedia dell'arte*; Clown.**

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 09  |
| <b>Capítulo 1 – MÁSCARA E SUAS FUNÇÕES</b> .....                                    | 15  |
| 1.1 Máscara como instrumento de ensino teatral.....                                 | 25  |
| 1.1.1 Jacques Lecoq.....  | 32  |
| <b>Capítulo 2 – A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS EM SÃO PAULO</b> .....                     | 43  |
| <b>Capítulo 3 – A PEDAGOGIA DE FRANCESCO ZIGRINO</b> .....                          | 56  |
| 3.1 Pinóquio.....   | 70  |
| 3.2 Esperando Godot.....  | 74  |
| 3.3 O arranca dentes .....  | 83  |
| <b>Capítulo 4 – INFLUÊNCIAS A PARTIR DE FRANCESCO ZIGRINO</b> .....                 | 93  |
| 4.1 Grupo Le Maschere e Troupe de Atmosfera Nômade.....                             | 93  |
| 4.2 Núcleos e profissionais com a pedagogia das máscaras .....                      | 104 |
| 4.2.1 Cida Almeida e o Clã Estúdio das Artes Cômicas.....                           | 104 |
| 4.2.2 Tiche Vianna e o Barracão de Teatro.....                                      | 107 |
| 4.2.3 Soraya Saide, Débora Serritelo e Cristiane Paoli Quito.....                   | 110 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 114 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 120 |
| <b>ANEXOS</b>   |     |
| <b>ANEXO A – Entrevistas</b> .....  | 129 |
| <b>ANEXO B – Cartazes e materiais de peças de Francesco Zigrino no Brasil</b> ..... | 166 |

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

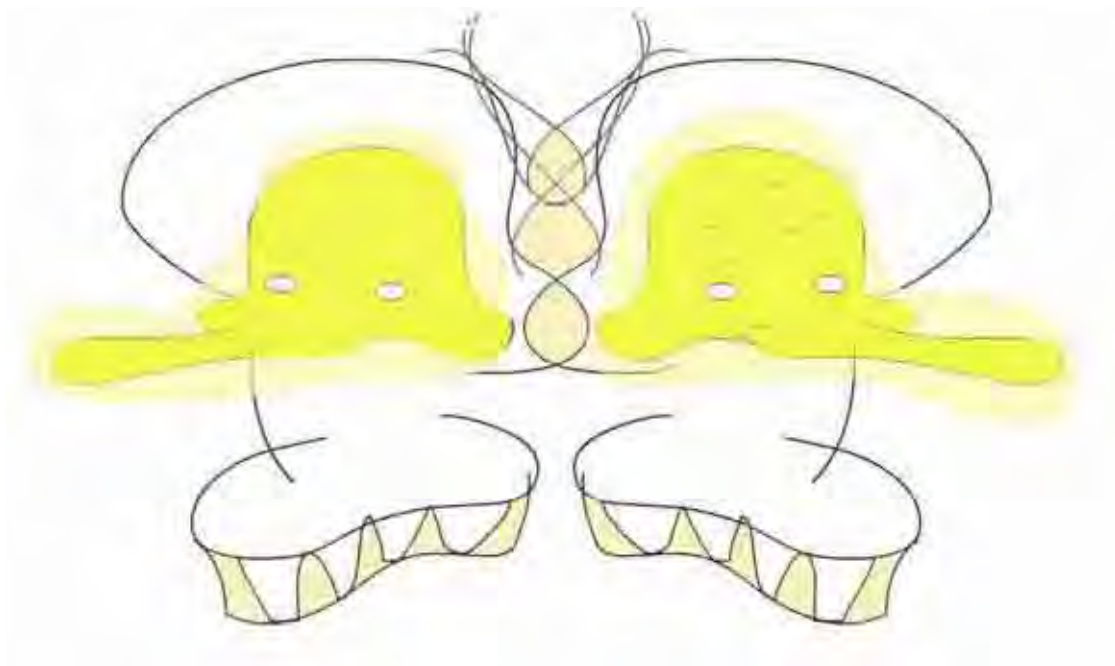
### Fotos

|                |  |     |
|----------------|--|-----|
| <b>FOTO 1</b>  | Francesco Zigrino em 1983 .....  | 56  |
| <b>FOTO 2</b>  | Francesco Zigrino em 1983 .....  | 56  |
| <b>FOTO 3</b>  | Alunos do curso de <i>clown</i> na EAD em 1983.....                            | 62  |
| <b>FOTO 4</b>  | Plínio Soares no curso de <i>clown</i> em 1983.....                            | 66  |
| <b>FOTO 5</b>  | Peça <i>Pinóquio</i> em 1984 .....   | 72  |
| <b>FOTO 6</b>  | Peça <i>Pinóquio</i> com Cássio Scapin.....                                    | 73  |
| <b>FOTO 7</b>  | Frente do Teatro de Vincenza .....   | 75  |
| <b>FOTO 8</b>  | Plínio Soares e Renato di Pietro em <i>Esperando Godot</i> .....               | 77  |
| <b>FOTO 9</b>  | Ivan Oliveira e Plínio Soares em <i>Esperando Godot</i> .....                  | 80  |
| <b>FOTO 10</b> | P. Soares, W. Souza e Renato di Pietro em <i>Esperando Godot</i> .....         | 81  |
| <b>FOTO 11</b> | Ivan Oliveira em <i>Esperando Godot</i> .....                                  | 81  |
| <b>FOTO 12</b> | I. Oliveira, W. Souza e F. Peterlinkar <i>Esperando Godot</i> .....            | 82  |
| <b>FOTO 13</b> | Débora Serritiello e Tiche Vianna no <i>O arranca dentes</i> .....             | 89  |
| <b>FOTO 14</b> | Carmen Cozzi com a personagem <i>Dottore</i> .....                             | 89  |
| <b>FOTO 15</b> | Soraya Saide, Débora Nogueira e Tiche Vianna no <i>O arranca dentes</i> ..     | 90  |
| <b>FOTO 16</b> | Soraya Saide e Tiche Vianna no <i>O arranca dentes</i> .....                   | 91  |
| <b>FOTO 17</b> | Agradecimento das atrizes no <i>O arranca dentes</i> .....                     | 92  |
| <b>FOTO 18</b> | Débora Serritiello com a personagem Arlequino no <i>O arranca dentes</i> ..    | 94  |
| <b>FOTO 19</b> | Tiche Vianna, Soraya Saide e Débora Serritiello no <i>O arranca dentes</i> ..  | 95  |
| <b>FOTO 20</b> | Carmen Cozzi, Soraya Saide e Mônica Jurado no <i>O arranca dentes</i> ....     | 95  |
| <b>FOTO 21</b> | Vianna, Saide, Serritiello, Nogueira e Jurado no <i>O arranca dentes</i> ..... | 96  |
| <b>FOTO 22</b> | O elenco na música final no <i>O arranca dentes</i> .....                      | 96  |
| <b>FOTO 23</b> | Entrega de prêmios para o <i>O arranca dentes</i> .....                        | 98  |
| <b>FOTO 24</b> | Troupe de Atmosfera Nômade.....  | 101 |
| <b>FOTO 25</b> | Elenco da peça <i>Uma Rapsódia de personagens extravagantes</i> .....          | 102 |
| <b>FOTO 26</b> | Máscara Ragonda a partir do molde de Tiche Vianna.....                         | 109 |
| <b>FOTO 27</b> | Máscara Pasquella a partir do molde de Tiche Vianna.....                       | 109 |

### Imagens

|                 |   |     |
|-----------------|---|-----|
| <b>IMAGEM 1</b> | Desenho do projeto de cenário da peça <i>Esperando Godot</i> .....      | 76  |
| <b>IMAGEM 2</b> | Cartaz da peça <i>Uma Rapsódia para personagens extravagantes</i> ..... | 103 |
| <b>IMAGEM 3</b> | Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Pinóquio</i> .....                | 166 |
| <b>IMAGEM 4</b> | Programa de Divulgação do espetáculo <i>Pinóquio</i> .....              | 167 |
| <b>IMAGEM 5</b> | Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Esperando Godot</i> .....         | 168 |
| <b>IMAGEM 6</b> | Programa do Festival de Peças da EAD-USP de 1985.....                   | 168 |
| <b>IMAGEM 7</b> | Programa da peça <i>Esperando Godot</i> .....                           | 169 |
| <b>IMAGEM 8</b> | Programa do espetáculo <i>O arranca dentes</i> .....                    | 170 |





# *Introdução*

## INTRODUÇÃO

No ano de 2001, já com alguma bagagem de teatro, fiz inscrição no curso “A construção de um personagem cômico – o *clown*”, ministrado pela diretora Cida Almeida, na Oficina Cultural Amacio Mazzaropi. Antes, havia assistido a alguns espetáculos que utilizavam a máscara do palhaço e outras máscaras. Por exemplo, no festival de peças de Cristiane Paoli Quito, no Centro Cultural São Paulo, assisti ao espetáculo *A banda*, com a máscara do palhaço, em 2000. Essa linguagem encantou-me à primeira vista. Realizei, então, cursos de palhaço; depois, com outras máscaras e, a partir daí, pude vivenciar uma experiência única como atriz, que diz respeito ao aprimoramento da generosidade, a atenção, a prontidão, a dualidade do ator, o prazer em atuar, o trabalho físico corporal, a tendência cômica e a atuação mais viva, com uma preocupação intensa de comunicação com os outros atores e atrizes e com o público.

Assim, meu interesse pela pedagogia das máscaras intensificou-se de tal maneira que comecei a pesquisar e estudar suas propostas, até chegar ao momento de desenvolver uma dissertação que elucidasse esse ensinamento. As máscaras – como instrumento de ensino para o ator – colocam à tona questões significativas em relação à qualidade teatral e, principalmente, ao trabalho do ator. Para entender melhor esse encantamento, foi necessário remeter-me, antes de qualquer coisa, à minha própria história.

A partir da década de 1990, houve uma explosão de cursos, *workshops*, oficinas e espetáculos que exploravam as técnicas das máscaras e do *clown* no Brasil<sup>1</sup>. Os

---

<sup>1</sup> Com a fundação do Piccolo Estúdio em 1991, o Barracão do Teatro em 1998, onde detalharemos no capítulo IV, espaços de cursos e oficinas com a linguagem das máscaras. Também tivemos a fundação dos Doutores da Alegria, palhaços em hospitais em 1991. O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME em 1985, com a promoção de cursos e *workshops*, entre outros.

profissionais<sup>2</sup> que lideravam essas tendências já tinham participado de outros cursos e vivenciado essas técnicas com outros artistas.

Houve um interesse considerável por parte de alunos e profissionais de teatro para a linguagem das máscaras. Essas técnicas são de estudiosos estrangeiros; assim, para entender historicamente esse interesse e questionar esse tipo de linguagem, foi necessário perguntar: quais foram os profissionais pioneiros no desenvolvimento dessas técnicas? Quais as influências deixadas e que tipo de teatro desenvolveram com as máscaras? O que foi feito com esses ensinamentos?

Na década de 80, o teatro brasileiro procurou uma aproximação das máscaras teatrais e da técnica do palhaço circense. O objetivo era ampliar a qualidade da interpretação e da encenação. Vários grupos de teatro procuraram a pedagogia das máscaras, o teatro físico, o circo, a dança, a mímica etc. Alguns profissionais, que já trabalhavam nessas vertentes, vieram para o Brasil, como o diretor, Francesco Zigrino, bem no início daquela década.

Em São Paulo, o diretor italiano desenvolveu cursos acerca da pedagogia das máscaras e dirigiu espetáculos com essas características. Essas técnicas eram consideradas novas e despertaram interesse, principalmente, dos alunos de teatro. Nesse processo, formaram-se vários profissionais – que deram continuidade à atuação teatral com o trabalho de máscaras e são referências importantes no teatro paulistano.

O uso das máscaras como instrumento de ensino para o ator, como as do palhaço, da *commedia dell'arte*, a máscara neutra, a meia-máscara, entre outras, chegou aos palcos

---

<sup>2</sup> Profissionais brasileiros: Elizabeth Pereira Lopes, Maria Helena Lopes, Luiz Otavio Burnier, Tiche Vianna, Cida Almeida, Soraya Saide, Débora Serritelo, Cristiane Paoli Quito, Ana Maria Amaral, entre outros.

e às salas de ensaio de teatro, em São Paulo, no início da década 80. Profissionais como Maria Helena Lopes, do Rio Grande do Sul; Elizabeth Pereira Lopes, da Unicamp; e Francesco Zigrino, da Itália, despertaram o uso das máscaras no teatro, utilizando-as como recurso de aperfeiçoamento do trabalho do ator e da encenação propriamente dita.

A partir de então, surgiram, também, no universo acadêmico brasileiro, teses e dissertações a respeito das máscaras, como uma contribuição na formação de atores<sup>3</sup>. Essas pesquisas originaram-se de trabalhos experimentais, na área de artes cênicas, e investigam o processo de montagem de espetáculos com o auxílio da máscara na preparação de atores. Esses trabalhos registram uma série de impressões, reflexões e análises acerca das máscaras como instrumento pedagógico de atuação.

Existem, em maior número, dissertações mais recentes sobre o *clown*, a máscara do nariz vermelho, principalmente na Unicamp, em razão do trabalho do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais.

Atualmente, no Estado de São Paulo, há grupos como Parlapatões, Patifes e Paspalhões, La Mínima, Barracão do Teatro, Doutores da Alegria, Jogando no Quintal, Cia. Raso da Catarina, Cia. dos Impossíveis, além do já citado LUME, entre outros, que trabalham com as máscaras. A maioria iniciou suas atividades a partir das décadas de 80 e 90 e hoje são referências na utilização da figura do palhaço e das máscaras nos seus espetáculos. Podem ser identificadas cinco vertentes que estimularam as pesquisas desses grupos: a) Maria Helena Lopes<sup>4</sup>; b) Elizabeth Pereira Lopes; c) o LUME, de Campinas

---

<sup>3</sup> Dissertações como: LOPES (1990), AMARAL (1996), BARBOZA (2001), BURNIER (2001), FERRACINI (2001), MARTINS (2004), entre outras.

<sup>4</sup> Maria Helena Lopes foi considerada uma vertente, seu trabalho foi mais desenvolvido no sul do país. Esteve em São Paulo apresentando suas montagens e oferecendo cursos rápidos, não se fixou por um longo período em nenhuma companhia paulista.

(SP); d) as escolas de circo, especialmente a Picadeiro Circo Escola, ainda em atividade; e) o diretor italiano Francesco Zigrino.

A tese de Elizabeth Pereira Lopes (1990) nos fornece um detalhamento de seus procedimentos com a pedagogia das máscaras. A diretora Maria Helena Lopes permaneceu na cidade em alguns períodos apresentando espetáculos e oferecendo alguns cursos sobre a máscara. Ambas fizeram cursos na escola de Jacques Lecoq.

As apropriações do palhaço empreendidas pelas escolas de circo, foram registradas e estudadas em dissertações e livros<sup>5</sup>. O LUME, da Unicamp, possui fundamentos e textos escritos sobre seus métodos e procedimentos<sup>6</sup>.

Em relação às escolas de circo, existem alguns estudos empíricos e históricos. No entanto, são escassas as pesquisas sobre suas técnicas e o detalhamento de sua metodologia. De qualquer forma, as escolas já foram objetos de estudos. Porém, a quinta vertente, iniciada com o trabalho de Francesco Zigrino, mereceu menor atenção. A recente tese de Felisberto Sabino da Costa aborda o trabalho do italiano no Brasil<sup>7</sup>. Contudo, o autor não envereda pelas trilhas das heranças deixadas por ele em artistas que ainda hoje atuam na cena paulistana<sup>8</sup>.

O trabalho de Francesco Zigrino, em sua passagem pelo país, em 1983, motivou o trabalho de vários profissionais. As influências de Zigrino estão presentes nos trabalhos de Cida Almeida, Cristiane Paoli Quito, Débora Serritiello, Soraya Saide e Tiche Vianna.

---

<sup>5</sup> Trabalhos sobre o circo e escolas de circo: SILVA (1996) e COSTA (1999).

<sup>6</sup> BUNIER (2001), FERRACINI (2001), COLLA (2003), entre outros.

<sup>7</sup> Para mais informações consultar em: COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a [Trans]formação do ator**. 2006. Livre-Docência. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2006.

<sup>8</sup> Não era o objetivo da pesquisa do autor detalhar os trabalhos das influências do Zigrino.

Essas profissionais são, no momento, referências no trabalho com máscaras. Esta pesquisa resgata a passagem do diretor por São Paulo, elucida suas técnicas e as influências deixadas nas pessoas citadas.

De maneira bibliográfica e empírica, no primeiro capítulo da pesquisa, há um levantamento histórico sobre a utilização das máscaras no trabalho do ator, com enfoque nas suas origens, suas significações ritualísticas, teatrais e sua utilização como instrumento de ensino do ator.

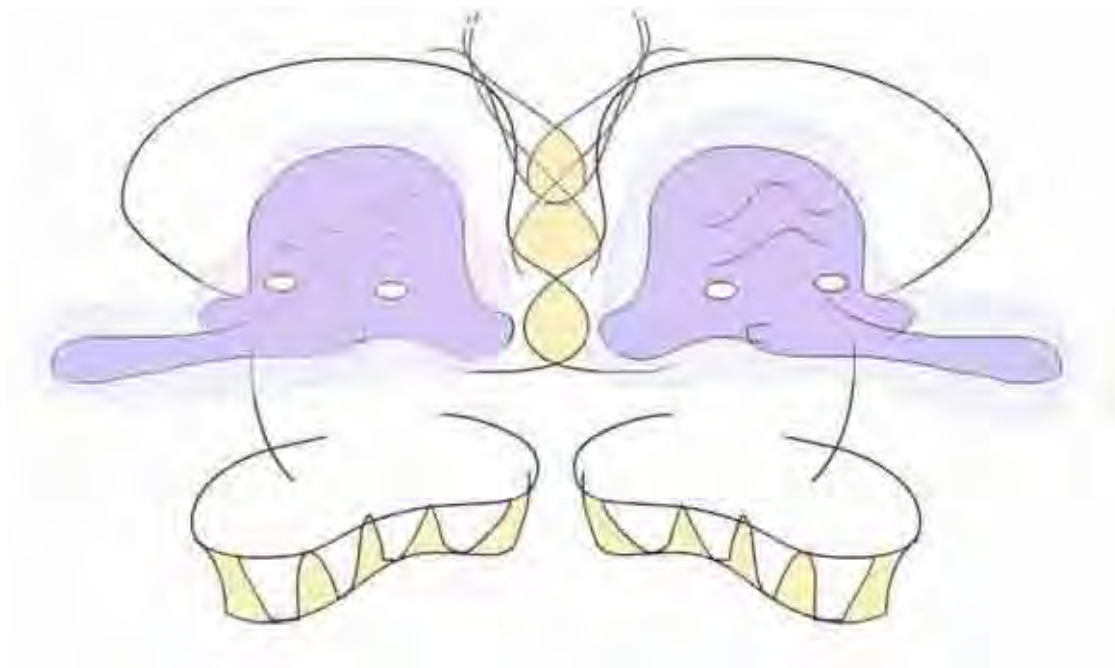
Uma obra base para esse estudo das máscaras no ensino do teatro foi a do francês Jacques Lecoq, **El cuerpo poetico** (2003). Muitos atores e diretores, brasileiros e estrangeiros, inclusive Zigrino, que trabalham com a linguagem das máscaras e do palhaço, basearam-se no diretor e pesquisador francês.

O capítulo seguinte contextualiza a década de 80 e os trabalhos de máscaras que surgiram como pedagogia para a formação do ator, em São Paulo. Foram levantados os principais nomes que iniciaram, naquele período, trabalhos utilizando as máscaras. O capítulo aborda também as pesquisas acadêmicas que procuraram elucidar essa técnica.

No Capítulo 3 temos detalhes das características do trabalho de Francesco Zigrino, por ocasião de sua estada no Brasil, na década de 80. A pesquisa documental recorreu às fontes primárias e arquivos pessoais, com levantamento de fotografias, depoimentos orais e documentos oficiais. Além disso, matérias jornalísticas e entrevistas com os alunos que participaram dos cursos e trabalharam nas montagens com o diretor foram imprescindíveis para pontuar relatos que caracterizaram as principais influências do seu trabalho.

Para complementar a pesquisa, aproveitando sua visita ao país, em julho e agosto de 2005, o próprio Zigrino foi entrevistado, para elucidar suas técnicas e seus pensamentos. Durante esses dois meses, o diretor desenvolveu oficinas e pequenas montagens em São Paulo (que foram por mim acompanhadas). Quando necessário, serão citadas características do seu trabalho no ano de 2005, muito embora esse período não seja objeto de estudo da presente pesquisa.

No quarto e último capítulo foram realizados um mapeamento e uma reflexão acerca da influência deixada pelo diretor italiano, a partir de trabalhos dos profissionais que vivenciaram seu processo, que acabaram resultando em espetáculos. Ressaltando essas influências, são analisadas as contribuições deixadas pelo italiano e como os atores e profissionais se apropriaram dessa técnica e a transformaram, conforme as necessidades da nossa cultura e da nossa maneira de fazer teatro.



# *Capítulo I*

## *Máscaras e suas funções*



## Capítulo 1

### MÁSCARAS E SUAS FUNÇÕES

A máscara, mais do que um simples objeto, representou e representa para a humanidade algo além do disfarce. Ao longo da história, percebem-se suas inúmeras utilizações e funções. Levando-se em consideração as suas funções e a relação com a área teatral, tem-se, primeiramente, a ritualística, que é uma forma de evocar seres idolatrados ou idealizados. Depois, como forma teatral, a máscara é recurso de representação, amplificando e se desdobrando em inúmeras possibilidades. E, finalmente, ainda no âmbito do teatro, a máscara também é instrumento de ensino. Essa última função será mais explorada, pois elucidará o caminho percorrido para a didática aplicada aqui no Brasil pelo diretor italiano Francesco Zigrino.

A palavra máscara possui algumas etimologias. Na língua italiana, *maschera*, significa a pessoa com máscara, disfarçada. No latim, *masca*, significa demônio, feitiçaria, bruxaria. Na língua árabe, *mashara*, é o bufão, a personagem ridícula. A máscara, desde os rituais que a utilizavam como disfarce, representando o demônio com o intuito de espantá-lo, é um artefato concreto, colocado geralmente no rosto, que oculta a verdadeira face. Com isso, o mascarado tem a permissão para ser um outro (HOUAISS, 2002). Para quem vê, ocorre a crença de estar diante de um ser diferente daquele que a vestiu.

A máscara apresenta duplicidade em seu significado, quando dissimula o rosto que a veste e, ao mesmo tempo, simula uma personagem. Além do mais, permite que o usuário veja, sem ser realmente visto. Ela comunica algo pela sua aparência que é diferente do ser real. A máscara manifesta um interior por meio do exterior, pois desloca o verdadeiro para o falso, criando uma distância para quem a veste e para quem a assiste.

A máscara tem um significado muito importante nos rituais, como os mascarados, por exemplo, da Ilha de Bali, na Indonésia, nas suas celebrações religiosas, que utilizam o artefato para simular e evocar deuses e espíritos. A máscara torna concreta a idéia de seres que não existem na realidade. Assim, quem a veste acredita ser o outro e, quem a ela assiste, deixa-se levar pela ilusão e relaciona-se com esse outro como se fosse real.

Nos rituais sagrados, com o intuito de personificar algum ser divino, ou espantar o medo, a máscara é utilizada para a ampliação dos poderes sobrenaturais, com vistas ao domínio do homem sobre a natureza (LOPES, E. S., 2001). Os Hopi Indianos, segundo Towsen (1976), eram personagens com máscaras cômicas, que satirizavam, imitavam e ridicularizavam o modo dos homens e dos animais se comportar e agir nos próprios rituais<sup>9</sup>. Eles provocavam o riso coletivo e, com isso, afastavam os medos e os perigos da vida com as gargalhadas. O riso, nessas ocasiões, exaltava a deformação e os defeitos de figuras divinas, com o intuito de revelar uma visão de mundo calcada na sua distorção e na sátira. Por isso, as máscaras exageravam as características, destacavam imperfeições e provocavam o riso.

Para Bakhtin (1987), a máscara, por camuflar a verdadeira identidade, tem um significado muito importante na representação do prazer, das várias possibilidades de ser,

---

<sup>9</sup> Os Hopi Indianos eram personagens da cultura do Sudoeste americano que usavam máscaras durante os rituais.

das fantasias, da intimidade do grotesco, do simbolismo, permitindo o cômico.

A Festa dos Bobos (ou mesmo a dos Loucos), na Idade Média, acontecia dentro da igreja: os clérigos utilizavam máscaras para se sentirem outras pessoas e dançavam, celebravam missas com um lado satírico, corriam, pulavam, faziam gestos indecentes, vestiam-se de mulher, invertiam hierarquias, afastavam a vergonha e causavam risos nos seus companheiros. Até meados do século XV, essas manifestações eram permitidas pelo cristianismo (TOWSEN, 1976). Com o passar do tempo, elas deixaram de acontecer no interior das igrejas e ocuparam o lado externo. Sua popularidade cresceu tanto que outras pessoas começaram a participar. Dessas festas nasceram outras, como a Festa dos Asnos, que influenciaram até o Carnaval.

Assim, dos ritos nasceram festas com datas periódicas e apresentações públicas com máscaras e personagens mais organizadas. Perdeu-se, no entanto, o caráter mágico e sagrado de antes. Dentre as festas periódicas, tem-se o Carnaval e o ato de se fantasiar, o que nos permitiu a expansão do uso da máscara.

De significação ritualística, a máscara passou a ser exibição artística. A máscara, como se conhece hoje, no teatro, remete à representação de outras personagens. Isso porque, desde a Grécia, por volta do século VI a.C., esses rituais, além do sentido sagrado, transformaram-se em jogos dramáticos. Neles, o próprio homem era o ator principal das encenações. As máscaras passaram a não ser somente representação de seres divinos e tornaram-se também artifícios para a representação de figuras humanas.

Para representar os deuses, os gregos, na época clássica, faziam uso de imagens antropomórficas: a imagem fixa do deus era realizada por meio de características mais exageradas do corpo humano, como a beleza, a juventude, a força. Paralelamente, o poder

divino se dava especificamente com a máscara. “A máscara era útil para exprimir simbolicamente outros aspectos do sobrenatural.” (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT *In*: ASLAN; BABLET, 1985, p. 19).

O deus – ou o ator – no carro-barca senta-se entre dois sátiros flautistas e segura folhas de videira nas mãos, conforme os pintores de vasos do início do século VI a. C. mostraram em inúmeras variantes. Assim, sem dúvida, Téspis se apresentou na Dionisíaca de Atenas, usando uma máscara de linho com traços de um rosto humano, visível à distância por destacar-se do coro de sátiros, com suas tangas felpudas e cauda de cavalo. (BERTHOLD, 2003, p. 105).

No teatro grego, o caráter religioso estava implícito nas encenações. Por exemplo, o culto a Dionísio era uma mistura de fé e teatro. O teatro grego pode ser caracterizado como um processo de transição do culto religioso para a encenação artística. Além disso, as máscaras já transmitiam para o público algo simbólico, distante da realidade, eternizando personagens por meio de seus traços exagerados.

Quando eles vêem Agamêmnon, Heracles ou Édipo representados pela sua máscara, os espectadores que os olham sabem que esses heróis estão ausentes para sempre, que não podem estar ali onde são vistos, que doravante pertencem ao tempo findo das lendas e dos mitos. O que Dionísio realiza, e aquilo que a máscara provoca também, quando o ator a coloca, é, através do que foi tornado presente, a incursão, no centro da vida pública, de uma dimensão de existência totalmente estranha ao universo do cotidiano. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 176).

As máscaras do Oriente também carregam significados ritualísticos e dramáticos na sua trajetória. Muitas dessas máscaras inspiraram profissionais do Ocidente. O drama *Nô*, por exemplo, desenvolvido nos séculos XIV e XV, segundo Rosenfeld (2004), inicia com um prólogo coreográfico, com um ator apresentando ao público uma dança e emitindo palavras incompreensíveis, até que coloca a máscara, caracterizando e assumindo o teatro como o “faz-de-conta”. Neste teatro, a máscara representa tanto a essência de uma personagem, quanto à mutação da passagem do plano religioso ao plano estético (MARTZEL, *In*: ASLAN; BABLET, 1985).

A máscara, no teatro, permite e facilita a criação de outra *persona*, que em princípio não é verdadeira, mas expressa exageradamente características de um tipo. Por ter um

formato fixo, a máscara está associada a um tipo. Esse, construído, depende da concepção da máscara, como o velho, o galanteador, o servo, o esperto etc.

Essa concepção das máscaras sedimentou, no século XVI, na Itália, a *commedia dell'arte*, um teatro realizado a partir de meias-máscaras fixas, representando tipos. Nela, as máscaras eram definidas, assim como o eram os gestos, modos de falar, figurinos e interpretação de cada uma das máscaras-personagens. Essas máscaras foram inspiradas, conforme Dario Fo (1998), em características de animais: Arlequim é uma mistura de macaco e gato; Brighela, cão e gato; Dottore, um porco; e assim por diante. Esses animais são aqueles de quintal, ou seja, próprios à baixa corte, que vivia de maneira precária. Apenas as personagens relativas à alta corte tinham características de seres humanos. Os nobres, ou seja, as personagens denominadas “os enamorados” não usavam máscaras na *commedia dell'arte*: os atores que os representavam tinham os rostos naturais. Por isso, sua interpretação era mais séria, comedida e expressava os bons costumes da corte.

A maneira de interpretar desses atores, contribuía para a idéia de que era tudo improvisado, ou seja, o frescor das movimentações, o jogo cênico vivo, ritmos variados, o domínio de cada tipo, etc, mas na verdade, era a flexibilidade dos atores que causava essa impressão devido ao treinamento exaustivo e sincronizado (BARNI *In* SCALA, 2003).

As máscaras, no rosto dos atores, na *commedia dell'arte*, exigiam uma interpretação que exagerasse o físico, o corpo do ator. Posturas identificavam os tipos – corpos corcundas, línguas para fora, pernas tortas, tronco inclinado, queixo para frente, entre outras posições – eram realizadas com um alto teor de exagero. As meias-máscaras também exageravam alguns aspectos das personagens: nariz comprido ou torto, sobrancelhas, testas e bochechas salientes, chifres visíveis etc.

O corpo grotesco era um componente constante na *commedia dell'arte*, que visava ao rebaixamento, à distorção; enfatizava-se o ridículo, o extravagante, as características ligadas à carne, como a fome, o sexo, as necessidades fisiológicas, entre outras. Os motivos que moviam as personagens estavam ligados às questões de sobrevivência, calcadas muito mais nas necessidades corporais do que intelectuais e emocionais. Não havia preocupação com o psicológico. Somente com os enamorados, personagens sem máscaras, havia uma interpretação mais realista, com posturas da cintura para cima, privilegiando o emocional e o racional.

A encenação era composta de efeitos cômicos, como peripécias, acrobacias, músicas, conflitos, surpresas, ritmos diversos, danças e pantomimas. Essas características foram absorvidas, em séculos posteriores, por outros países e outros tipos de teatro, como o Teatro das Feiras, de Paris. Provavelmente, esses inúmeros recursos foram estimulados devido à proibição da fala até a segunda metade do século XIX, na França, onde a palavra era permitida apenas para os teatros oficiais (BOLOGNESI, 2003). Então, esses comediantes viam-se obrigados a trabalhar de outras maneiras que não utilizassem a palavra como recurso de comunicação. Os teatros populares tentavam burlar as regras com criatividade: colocaram as falas em cartazes, exageraram nos gestos, solicitavam que o público falasse (instigando sua participação), cantavam as falas (ópera cômica), promoviam a pantomima, entre outros recursos. Somente em 1864 foi liberado o direito da fala em qualquer manifestação teatral na França.

Esse modo de comunicação predominantemente corporal, desenvolvido pelos atores da *commedia dell'arte*, era bastante útil nas apresentações itinerantes, que aconteciam em vários países, em diversas línguas.

A popularidade desses comediantes era imensa pelas regiões onde passavam. Suas temáticas e interpretações cômicas, a essência nos gestos, seu poder de recitar, sua maneira de dialogar, sendo entendido por todas as regiões, e suas abordagens sociais, políticas e humanas, encantavam e agradavam. Os assuntos abordados em cena eram atuais e atingiam diretamente o público, que se identificava e se reconhecia nas ações (SARTORI, 1988).

Paralelamente a esse acontecimento, surgiu uma figura descendente das “arlequinadas” da *commedia dell’arte*: o palhaço. Com o circo moderno, em Londres, e posteriormente em Paris, nos séculos XVIII e XIX, apareceram personagens cômicas ocupando um espaço nas apresentações eqüestres que predominavam nos picadeiros (BOLOGNESI, 2003). Essas personagens cômicas limitavam-se a se apresentar nos intervalos das evoluções dos artistas circenses, satirizando-os.

A primeira concepção de palhaço ocorreu no teatro inglês, com influências da *commedia dell’arte* italiana e da pantomima inglesa. No final do século XVIII, o ator Joseph Grimaldi (1778-1837), filho de um comediante *dell’arte*, em Londres, criou o *Joe*, um *clown*. *Joe* atuava em palco e nunca esteve em um picadeiro de circo. Sua máscara foi desenvolvida a partir da maquiagem branca do Pierrô, associada ao exagero do vermelho e os traços fortes de Arlequim (BOLOGNESI, 2003). O figurino era espalhafatoso o suficiente para distanciar-se do organizado aspecto que tinha o Pierrô, prevalecendo, portanto, o grotesco. Sua interpretação era cruel, agressiva e até desumana, forte na gestualidade. Devido ao sucesso da personagem nos palcos populares de Londres, esse *clown* foi rapidamente apropriado pelo espetáculo circense. A personagem cômica contrapunha a seriedade das acrobacias circenses e, por isso, passou a ser utilizada entre os números de circo.

A evolução das personagens cômicas, no circo, provocou a transformação do Pierrô em *Clown Branco*, ou seja, um palhaço com caráter sério, disciplinado, correto, com gestos mais contidos e elegantes. Essa concepção permitia estabelecer o jogo cênico que existia nos circos, pois o *Clown Branco* veio a se contrapor ao Augusto, um tipo criado por Tom Beling, em Berlim. O Augusto (*august*, em dialeto berlinense, no século XIX, significava “pessoas que se fazem de ridículas”), ao contrário do Branco, é desajeitado, estúpido, indelicado, atrapalhado, tem roupas e maquiagens exuberantes e fortes, além de possuir uma máscara que o identifica: o nariz vermelho. Apesar de ter sua origem nos palcos populares, o circo ampliou as possibilidades cênicas dos *clowns*, especialmente a partir da adoção da dupla de *Clown Branco* e Augusto.

Assim, com uma mistura de pantomima inglesa e *commedia dell'arte*, formou-se o que chamamos de palhaço, ou *clown*. Do ponto de vista etimológico, as duas palavras vêm de raízes diferenciadas: *clown*, do inglês, que significa homem rústico, do campo e palhaço; do italiano *paglia* (palha), referia-se aos bufões que tinham sua vestimenta parecida com um colchão de palha (HOUAISS, 2002). Conforme Guinsburg (2006, p. 229), “[...] em matriz italiana, o sentido do termo palhaço aproxima-se do *clown* inglês e designa um tipo desajustado e abobalhado”. Assim, do ponto de vista semântico, elas se assemelham, pois ambas significam bobo, desajustado, ridículo, cômico, bizarro, provocador de riso, tolo etc.

O palhaço é um tipo, desenvolvido por um ator, que se efetiva em uma máscara/maquiagem, geralmente com um nariz vermelho e em um figurino específico e desajustado. No universo circense, o palhaço é mais conhecido do que o próprio ator. Exemplo: lembra-se do Carequinha, e não de seu criador e intérprete; George Savalla Gomes, do Arrelia, e não de Waldemar Seyssel; do Picolino, e não de Roger Avanzi, e



assim por diante. Ao longo dos tempos, o palhaço foi absorvido por várias linguagens e veículos artísticos: o cinema, o teatro de rua, a propaganda, o hospital etc. Com isso, ele sofreu várias influências. O próprio circo e sua evolução histórica provocaram transformações na personagem original. Nos Estados Unidos da América, com os grandes circos, o palhaço adotou uma indumentária colorida, com adereços e figurinos exagerados, permitindo maior visualização por parte do público.

Os russos acrescentaram aos seus *clowns* uma função política e social, com figurinos e maquiagens mais sóbrios e sutis, inspirados em personagens da vida cotidiana. Os palhaços russos tinham o intuito de criticar a política do país com números que satirizavam situações reais vivenciadas pelo público em geral.

No início do século XX, alguns diretores de teatro se voltaram para um estilo de teatro baseado nas formas populares, que utilizavam a máscara para atuar. Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1938), por exemplo, usava em seus espetáculos vários recursos, como som, luz, elementos circenses, mímica, bonecos, música e linguagem cinematográfica. Sua principal proposta de interpretação para o ator era a biomecânica, que consistia no domínio do ator-acrobata sobre o ritmo mecânico do seu corpo. Desse modo, os gestos substituíam a intenção psicológica da interpretação. O domínio físico e a agilidade dos atores de Meyerhold vieram ao encontro do humor do *clown*.

Para exprimir a tristeza, o ator não recorre a um jogo mímico matizado, à maneira de Stanislavski; põe uma espécie de máscara pantomímica: fica de ombros caídos, move-se de modo contorcido, negligencia os trajes; a alegria pode ser expressa por uma dança saltitante, a atmosfera matinal pela marcha vigorosa e confiante de um grupo, etc. [...] Antecipando-se a Brecht, elaborou uma técnica de comentar o texto pelo gesto (à maneira asiática). Atribuía importante função à pantomima grotesca e às figuras arlequinescas do teatro popular das feiras, cujos comentários, já por si, representam um elemento de afastamento, visto saírem do contexto da peça e brotarem de um senso comum popular avesso às convenções históricas. (ROSENFELD, 2004, p. 116).

Conforme Rosenfeld (2004), as máscaras do teatro das feiras forneciam ao espetáculo de Meyerhold o sentido épico esperado. O distanciamento foi percebido por ele como uma característica implícita à máscara.

Meyerhold trabalhou com Vladímir Maiakóvski (1893-1930) que, além de poeta, era dramaturgo, propagandista, ator, performático, designer gráfico etc. Maiakóvski escreveu um roteiro especialmente para ser encenado no circo, *Moscou em chamas*. O autor encontrou, no circo, várias possibilidades de impacto visual, grandiosidade cênica e cenários hiperbólicos, além de adotar os palhaços como máscaras sociais, recurso para as caricaturas políticas. Em Maiakóvski, o palhaço explora seu lado grotesco, irônico, hilariante, dinâmico: suas surpresas cênicas enaltecem o teatro provocador futurístico do autor.

O palhaço, em *Moscou em chamas*, representa uma espécie de comentarista do que está acontecendo, de maneira sempre cômica. Ele é a personagem que está de fora da situação e que, por isso, pode comentar, manifestar sua opinião e até brincar com toda e qualquer tragédia. Os futuristas, de maneira geral, poetas e pintores, segundo Ripellino, “retratavam o clown e acrobatas como um povo mítico, uma raça metafísica” (1986, p. 212). Os palhaços nos quadros e nas poesias eram vistos como seres encantadores, milagrosos, pertencentes a lendas, caricaturas de uma época.

Outros diretores também perceberam a eficácia do palhaço, como Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), diretor de teatro e cinema. Em suas montagens, eliminou de vez a separação palco-plateia, utilizando recursos do circo, como arcos, pista, estrados, como também *clowns* em cenas do cinema cômico, vôos de trapézios e contatos diretos com a plateia.

Edward Gordon Craig (1872-1966), um dos responsáveis pela implantação do simbolismo no palco, enfatiza que toda a estrutura cênica deveria acompanhar a dramaticidade da cena e a interpretação do ator. A ilusão, o antinaturalismo, o distanciamento e o simbólico são questões amplamente discutidas em suas teorias. A teoria da supermarionete, para ele, era instrumento para o ator livrar-se do ego, libertar-se do naturalismo e partir para um campo de ilusão e de magia, características implícitas no ato de representar (BERTHOLD, 2003). A supermarionete, em suas peças, tinha o intuito de ser uma metáfora poética para novos tipos de atores e de interpretações (BABLET *In* ASLAN; BABLET, 1985).

O uso das máscaras, nesses últimos exemplos, mostrou-se útil para o teatro, principalmente por proporcionar novas formas de comunicação que expressavam uma teatralidade distante do realismo, como uma abertura para a interação da platéia e um distanciamento da própria peça. A partir daí, com influências orientais, a máscara começou a ser estudada também como um instrumento pedagógico, tanto em sala de aula, quanto nos ensaios, com o intuito de preparar o intérprete para a cena.

### **1.1 Máscara como instrumento de ensino teatral**

Odete Aslan (2003), em seu estudo da história e dos procedimentos adotados na formação de atores ao longo dos tempos, verificou a predominância de uma forma “erudita” de se aprender a arte da interpretação, antes do século XX. Com as vanguardas artísticas, foram investigadas outras concepções e teorias da interpretação teatral. A autora francesa descreve que, até o século XIX, a forma preferencial de se aprender teatro consistia em seguir conceitos e convenções preestabelecidas, ou seja, regras consagradas e

posturas decodificadas eram sumariamente transmitidas ao ator sem uma preocupação mais acurada quanto às nuances da individualidade na criação.

Nesse movimento em busca de rupturas, aflorou um teatro distinto da literatura, com personagens sem a psicologia de antes, tornando o ator mais coletivo, explodindo o espaço convencional, considerando as peças escritas apenas como uma proposta de encenação e não com uma idéia fechada do autor. Esse processo propiciou também a busca de formas teatrais populares, tais como as revistas, o cabaré, o teatro das feiras, o teatro de variedades e o circo.

Os principais encenadores e diretores orientaram suas montagens a um estilo de atuação que caracteriza um esquete de palhaço, os números de circo e as performances de cantores de revistas. Dentre as características desse estilo de atuação, que se fundamenta em uma relação comunicativa direta com a platéia, devem ser lembrados o domínio do intérprete sobre o público, do início ao fim da apresentação; a atuação do palhaço sozinho em cena, dando o máximo de seus esforços; a precisão e a economia despojada de representação; a improvisação; o contracenar com o público, sempre à espera de imprevistos; o ritmo acelerado e espetacular; a utilização do efeito cômico; a agilidade da troca de figurino e de maquiagem e a necessária expansão das habilidades do ator, que está apto a cantar, tocar um instrumento, dançar, imitar e dominar técnicas circenses.

A última parte de seu livro, Aslan (2003) dedica à expressão contemporânea. Em suas considerações finais, afirma que as interpretações de hoje giram em torno de duas linhas: o distanciamento brechtiano e o ressurgir de uma forma de expressionismo, percebendo um novo teatro que, a partir de toda essa trajetória, permite o trabalho de grupos e companhias voltados para uma liberdade do encenador, um tratamento mais

visual e sonoro, o surgimento do ator-criador, um espaço cênico questionável e um teatro mais coletivo.

No Brasil, Enio Carvalho (1989) também se dedica a uma análise histórica e teórica da maneira como aprendemos a interpretar. Em especial, no capítulo III, “Do século XVIII ao Teatro Contemporâneo: a formação do ator”, seguindo as idéias da ruptura do naturalismo, o autor narra a importância da máscara no aprendizado de atores, com especial atenção à *commedia dell’arte*. Desde o século XVII, constata-se que a figura central do teatro é o ator e essa constatação deve-se, principalmente, aos comediantes populares italianos, a partir do Renascimento. Assim, a *commedia dell’arte* merece ser considerada como uma grande oficina do intérprete cômico e cênico (CARVALHO, 1989).

No século XX, conforme Barba e Savarese (1995) enunciam, surge a necessidade, por parte do atores, de montar laboratórios, escolas, centros teatrais que colocam em teste o fazer teatral. Jacques Copeau, por volta de 1926, também enfatizava a necessidade de uma escola diferente da tradicional relação professor e aluno, algo como uma comunidade real, capaz de ser auto-suficiente e responder às próprias necessidades.

A situação pedagógica está ligada não ao “último grito”, mas ao “primeiro grito”, construindo o processo de formação para a criatividade, de aprender a sabedoria de ter conhecimentos e possibilidades de escolher o que aprender. Também por essa razão, a escola é um lugar separado onde se vive o hoje do futuro, uma comunidade à parte (da cidade, do teatro, do mundo “normal” ou burguês), Stanislavski (Teatro de Moscou), Casa de campo de Copeau (Vieux Colombier), Atelier de Dullin, Borgonha das Copiaus, Escola Hellerau de Dalcroze, Escola de Arte, de Laban. Todas têm em comum a reflexão do processo criativo. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 28).

A máscara, a partir do século XX, foi um dos instrumentos utilizados para se ensinar a arte teatral. O ator pode, ao longo do processo, abandoná-la, sem perder suas características e esquecer o aprendizado. Porém, se o ator quiser continuar com ela, será apenas por uma questão de opção, ou seja, a máscara pode ser tanto uma escolha de

linguagem cênica, como apenas um instrumento de aprendizado.

As formações que surgiram, com o intuito de utilizar as máscaras como instrumento de treinamento do ator, buscavam, nos atores, frescor, criatividade e dinâmica dos tipos que surgiram antes dos teatros das feiras, na Europa.

Nos principais mestres de máscaras, nota-se uma preocupação de ensinar, para que o ator desenvolva não apenas um tipo, mas também uma lógica de interpretação capaz de lidar com imprevistos, dinâmica de gestos, prontidão cênica e habilidades artísticas para composição de repertórios.

Meyerhold, no teatro russo, já desenvolvia esse tipo de pedagogia em seu estúdio, por volta de 1931. Além da biomecânica, ele também trabalhava as máscaras como modelo de interpretação convencional e o ator como signo fundamental do jogo cênico. As expressividades corporais, o movimento, o gesto e a mímica eram todos necessários para o ator, pois o corpo era mais visto pelo público, pela própria distância dos palcos, em comparação com o rosto. Assim, a *commedia dell'arte* e os palhaços de circo foram fontes de inspiração para elaboração de técnicas e exercícios da escola. Improvisação, pantomima, acrobacia, *clownerie*, expressão corporal, dança, história da *commedia dell'arte*, exercícios sobre o grotesco, música, a emoção e o racional trabalhados juntos, eram temas explorados e orientados pelos diretores.

O francês Jacques Copeau (1878-1949) fundou sua escola, Vieux Colombier, e foi um dos pioneiros a introduzir a máscara como instrumento no ensino do ator. Desde a Primeira Guerra Mundial até 1921, em Paris, ele desenvolveu uma técnica para ser aplicada, que era calcada na economia dos gestos, na busca da simplicidade, na interpretação neutra do ator para chegar a uma representação de grandes declamações. O

ator precisava esvaziar-se para poder expressar-se clara e simplesmente (ELDREDGE; HUSTON, 1978). Assim, de outra maneira, corre o risco do movimento perder-se para um formato convencional ou temperamental.

Para conduzir atores a uma familiaridade com a atmosfera neutra em seus próprios corpos, Copeau determinou que seus estudantes trabalhassem com máscaras. Do uso da máscara por Copeau para livrar o ator de seus hábitos temperamentais, Etienne Decroux encontrou o germe de sua severa e abstrata mímica corporal. Ele notou que a máscara revela a personalidade daquele que a usa. Tanto nas ações cotidianas como nas dramáticas, a maneira idiotizada do ator mover-se tendia a afogar o movimento como tal; debaixo da máscara, o *como* se torna mais importante que o *quê*. “Então, estamos confiando nas máscaras para ajustar as coisas, não é? Mas elas fazem exatamente o contrário. Máscaras tornam as coisas piores... é como iluminar. Nós vemos tudo o que você faz claramente. E no momento em que você usa uma máscara, especialmente uma máscara neutra, nós vemos a qualidade daquilo que você está fazendo”. (LEABHART, “Etienne Decroux on Masks”, *Mime Journal*, 1975 *appud*: ELDREGE; HUSTON, 1978, p. 3, tradução de Daniela F. Elyseu, grifo nosso).

O ator, com a máscara neutra, que cobre o rosto inteiro, de acordo com Copeau, poderia livrar-se de suas manias cotidianas e partir para uma experimentação extracotidiana, procurando o neutro do homem na natureza. O conceito de extracotidiano, segundo Barba e Savarese (1995), é um conjunto de regras que o ator faz o máximo de energia para alcançar o resultado mínimo, ao contrário do cotidiano, que faz o mínimo de esforço para chegar ao máximo dos resultados, e são as extracotidianas que interessam ao ator.

A máscara neutra trabalha a figura do homem no espaço. Com ela, os alunos experimentam o que podem fazer com o corpo, de maneira a não esboçar uma personagem, mas sim encontrar um ponto que seja o mais neutro possível dentro dos limites e das condições daquele ator. O neutro, conforme Copeau (1974), é um estado que o ator deve encontrar, que não haja conflitos nem sentimentos, apenas ações sendo executadas. A movimentação do ator, com a máscara neutra, é realizada a partir de princípios físicos do corpo, quando o intérprete utiliza uma quantidade satisfatória de energia para se expressar

de modo diferente das ações cotidianas. Assim, Copeau acreditava que o ator, sabendo conscientemente o que é o estado neutro, poderia desenvolver uma série de outras personagens na representação teatral.

Jacques Copeau, André Gide e outros de sua companhia almejavam, na época, formar um grupo de “farsantes”. Para isso, além dos estudos da máscara neutra, Copeau inspirava-se na antiga *commedia dell’arte* e no circo. Ele e seus discípulos assistiam constantemente a espetáculos circenses e admiravam o modo farsesco das personagens representarem. Interessavam-lhes a variedade dos esquetes, a precisão na execução dos números, a qualidade dos gestos, o frescor das ações, o trabalho de voz, os mínimos acidentes, a improvisação latente, a cumplicidade com o público, reagindo a tudo, a mímica, tudo representado com discrição e muita autoridade (COPEAU, 1974).

Jacques Copeau deixou influências consideráveis para a continuidade do uso das máscaras como pedagogia para o ator. Entre elas, destacam-se Michael Saint-Denis, que se instalou nos EUA, e Etienne Decroux, em Paris, além de Jacques Lecoq, na França, treinado pelo genro de Copeau, Jean Dasté.

Para aprimorar esse trabalho de corpo (pois a máscara necessitava de uma prontidão corporal para representar o que o rosto gostaria de expressar), Étienne Decroux (1898-1991) desenvolveu em Paris técnicas para uma mímica expressiva denominada “mimo corporal”. O ator, aluno de Decroux, trabalhava a análise do movimento aliada a uma interioridade, juntando corpo e emoção.

Decroux define a mímica como “retrato de trabalho composto com o corpo”. Esse retrato de trabalho seria um dos princípios que presidem a vida, mas que depois deve ser oculto, como fazem, por exemplo, os dançarinos de balé clássico que disfarçam seu peso e esforço atrás de uma imagem de leveza e conforto. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 13).



Para Decroux, uma ação de qualidade é composta de uma concentração nos movimentos mínimos, utilizando a mesma energia dos movimentos que exige uma energia maior; o corpo do ator se torna vivo, mesmo imóvel. Ele ainda diz que cada uma das ações do corpo é dramatizada, imaginando que alguém está empurrando, levantando, tocando objetos de determinado peso e consistência (BARBA; SAVARESE, 1995).

A partir dos ensinamentos de Decroux, Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault, Thomas Leabhart e Daniel Stein continuaram com o método, desenvolvendo suas próprias teorias a respeito da mímica. As máscaras, para Saint-Denis, são partes essenciais no ensinamento de sua escola, pois auxiliam como “instrumentos temporários” para se atingir objetivos da atuação e, ainda, servem como salto para o estudo da caracterização (LOPES, E. P., 1990).

Lúcia Romano (2005), em seu estudo sobre o conceito e historicidade do termo “teatro físico”, aponta como prioridade a junção da teatralidade e da corporeidade no fazer teatral. O teatro físico, expressão somente conhecida no Brasil a partir de 1990, consiste no desenvolvimento do ator e da encenação com elementos corporais e da fisicalidade. A dança, a mímica, o circo e a máscara, entre outros, são instrumentos importantíssimos para o aprendizado e a composição desse tipo de teatro. A preocupação com o corpo e com a busca de um novo ator, dando continuidade aos estudos de Decroux, são pontos cruciais nas metodologias de escolas como as de Gaulier, Jacques Lecoq e Monika Pagneux que, conforme a autora, trabalham com teatro físico<sup>10</sup>.

Philippe Gaulier foi assistente de Lecoq por nove anos e, a partir de 1980, criou, com Monika Pagneux, seu próprio estúdio em Paris. Depois, em 1991, fundou sua própria

---

<sup>10</sup> Mas, conforme Romano (2005), uma classificação de um estilo teatral não os agrada, eles não se pronunciam como adeptos a um estilo de teatro.

escola, com sede em Londres. A estrutura pedagógica assemelha-se à de Jacques Lecoq, porém procura fazer algumas modificações e enfatizar que sua relação entre a técnica e a espontaneidade é simples, complexa e dialética. Romano (2005, p.52) explica que a técnica para o ator só poderá encontrar seu caminho quando o “livre exercício da imaginação estiver presente”. Ela é complexa e dialética, pois o campo da interpretação do ator está situado entre o prazer infantil, o charme pessoal do ator, o exagero do melodrama e a grandeza da personagem trágica. Seus exercícios e jogos teatrais procuram despertar no ator uma liberdade para criação expressiva e um prazer de estar em cena.

Jacques Lecoq, antecessor de Gaulier, fundou uma escola com as características do teatro físico e do uso da máscara no aprendizado do ator. Como deixou várias influências e segmentos, optou-se por um estudo mais detalhado de sua metodologia.

### **1.1.1 Jacques Lecoq**

Jacques Lecoq, diferentemente de Gaulier, tem o foco do seu trabalho na precisão dos gestos, da fisicalidade e da palavra acima de qualquer elemento teatral. Lecoq foi um profissional que influenciou vários brasileiros com a pedagogia das máscaras para o ator. Por isso, é necessário aprofundar os seus ensinamentos. Artistas brasileiros freqüentaram a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Muitos voltaram para o Brasil e aplicaram suas técnicas. Francesco Zigrino também freqüentou a escola e antes de inúmeros brasileiros irem para a Europa, já aplicava as técnicas do francês no país.

Lecoq iniciou seu trabalho voltado para a preparação física nos esportes e, depois, ao participar de um grupo teatral em 1945, Comédiens de Grenoble, conheceu Jean Dastè, genro de Copeau, e descobriu o trabalho das máscaras a favor da movimentação teatral. Nesse momento, trabalhavam com uma máscara denominada “máscara nobre”. Depois,

Lecoq preferiu chamá-la de “máscara neutra”, que privava o ator de qualquer expressão particular, de qualquer aspecto que gerasse alguma originalidade.

Em 1948, Lecoq foi lecionar na Universidade de Pádua, na Itália, e como era um período pós-guerra, os jovens atores queriam encenar óperas de Brecht. Com uma trupe da universidade, tinha o interesse de continuar a pesquisa das máscaras. Gianfranco De Bosio, diretor da companhia, indicou a Lecoq um escultor que havia trabalhado na confecção de máscara teatral para uma personagem negra, mas que foi usada no espetáculo como um objetivo decorativo, apropriado apenas para a leitura poética. Naquele mesmo ano, Lecoq foi apresentado ao escultor e artesão Amleto Sartori (LECOQ, 1996).

Lecoq mostrou a Sartori a máscara neutra utilizada por ele até aquele momento. Era confeccionada com papel, moldada a partir da argila; depois, coberta com gesso. Para o papel não colar no molde, passava-se glicose e, depois, várias camadas de papel de jornal molhado na cola. No momento de destacar o papel, depois de seco, a máscara estava dura e pronta para a pintura. Finalmente, era pintada de marrom e acrescida de verniz para que ficasse opaca e não brilhasse sob o efeito do projetor de luz, no palco. Essa técnica foi ensinada por Jean Dastè. O processo mais difícil era moldar, na argila, as máscaras neutras, que ficavam sempre com inchaços, desniveladas e disformes. Sartori observou todo o processo e concluiu que essa não era a melhor técnica para se confeccionar uma máscara.

Em 1951, Lecoq deixou a cidade de Pádua e viajou para Milão a convite de George Strehler e Paolo Grassi, para fundar a Escola do Piccolo Teatro de Milano. Nesse momento, ele apresentou a Strehler o escultor Sartori. O Piccolo Teatro estava apresentando, na época, *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Carlo Goldoni, que fazia um grande sucesso e na qual Arlequim era interpretado por Marcelo Moretti. Nesse

espetáculo, as máscaras das personagens eram também confeccionadas com o processo do papel. Esse material provocava o suor e, com isso, molhava a tintura da máscara, que escorria pelo rosto do ator. Além disso, a visão era prejudicada e os movimentos limitavam-se ao artefato, que não ficava seguro. Sartori, então, propôs a Strehler que poderia confeccionar uma máscara com um material melhor para o ator. Segundo Strehler (1988), o papel da antiga máscara também roçava nos olhos dos atores, fazendo-os lacrimejar. Graças à pesquisa de Amleto Sartori, na qual as máscaras eram feitas de couro, o ator obteve o conforto necessário, sem que esquecesse o artefato sobre o rosto.

Porém, não foi tão simples o processo de confecção de uma máscara mais confortável para o ator. Sartori começou com muitas pesquisas em livros sobre a *commedia dell'arte* e também visitou museus, como o Museu da Ópera de Paris. Ele analisou uma antiga máscara de *Zanni*, personagem ascendente de Arlequim, e com essas inspirações confeccionou a máscara. O couro era o material que acreditou ser utilizado nas máscaras de comédia do século XVI. A primeira máscara, copiada das figuras antigas, foi feita; porém, na hora do ator provar e representar, não funcionava. O fato de simplesmente copiar o formato não permitia sua vivacidade cênica<sup>11</sup>. Ele ainda necessitava de uma forma que facilitasse a movimentação do ator.

Sartori convidou o ator Marcelo Moretti a visitar seu estúdio e dar início a uma série de experimentações. Pouco a pouco, a máscara do Arlequim ganhou vida. O escultor, enfim, encontrou um couro macio e resistente e que não se deformava em contato com o rosto do ator. Sua pintura dava, além de volume, vida e movimento à máscara. Assim, decidiu também fazer a máscara neutra em couro e começou um processo de pesquisa em todas as máscaras a serviço do teatro.

---

<sup>11</sup> Lecoq (1996) afirma que uma máscara pode ser tecnicamente bem feita, bonita de ser vista, mas impossível de ser usada cenicamente.

Assim, Lecoq, na Itália, durante alguns anos, pesquisou a comédia italiana do século XVI junto com Sartori, para resgatar as máscaras originais desse período. Após a pesquisa, ambos concluíram que, para o teatro que eles acreditavam, uma boa máscara teatral é aquela que não possui uma expressão pronta, pois isso se dará na cena com o desempenho corporal do ator. Por exemplo, uma máscara somente com a expressão de sorriso não deve permanecer longo tempo em cena, pois impede outras possibilidades de interpretação. Uma máscara deve sugerir movimentos e expressões com o intuito de gerar comportamentos, mas não um sentimento pronto e fixo. O francês ainda completa: “uma máscara que é somente simbólica não é uma máscara de representação, pois essa não é uma máscara imóvel de uma idéia fixa” (LECOQ, 1996, p. 53, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Com as máscaras confeccionadas e com suas técnicas de teatro físico, Jacques Lecoq, em 1956, em Paris, na École Internationale de Théâtre, criou um esquema das técnicas para auxiliar tanto no treinamento do ator quanto na sua desenvoltura pessoal. A partir da preparação corporal, ele poderia aprimorar a dinâmica dos gestos, com a ajuda das máscaras. Por meio delas, o ator, cheio de caretas e sorrisos sem sentido, desaparecia, possibilitando uma nova consciência de atuar: diminuindo o potencial da face o ator era obrigado a utilizar o corpo todo para estabelecer a comunicação com o público, ampliando possibilidades de criação e atuação<sup>13</sup>.

O estudo dos movimentos (o equilíbrio, a ação, a reação, a dinâmica, a oposição, entre outros) era muito importante para Lecoq. Em sua escola, o aluno aprendia a limpar gestos, adquirir consciência corporal, utilizar a expressão por intermédio do corpo, possuir

---

<sup>12</sup> Atualmente, o filho de Sartori, Donato Sartori, trabalha na Itália com confecções das máscaras a partir das pesquisas realizadas pelo pai.

<sup>13</sup> Os alunos que freqüentaram a escola de Lecoq eram profissionais de diversas partes do mundo e de diversos ramos de ofício. Não existiam apenas atores, mas também atletas, ginastas, professores, médicos, bailarinos, cantores etc.

noção de espaço, saber improvisar e aprimorar a observação da dinâmica implícita nos movimentos.

A duração do curso na escola de Lecoq era de dois anos. No primeiro ano, o aluno tinha preparação corporal e vocal, acrobacia, análise do movimento, mímica, jogo, máscara neutra, máscaras inteiras expressivas, máscara larvária, improvisação e uma disciplina que se intitulava *auto cours*. Nessa última, os alunos elaboravam suas próprias cenas, a partir dos conceitos e técnicas aprendidas, apresentando-as, no final, aos professores e demais colegas. No segundo ano, continuavam com preparação corporal, vocal, acrobacia e improvisação, mas também aprendiam melodrama, tragédia, bufão, grotesco, *commedia dell'arte* e clown.

O objetivo primordial da escola do francês era realizar a arte teatral com estudos que priorizavam o jogo físico do ator. Lecoq, antes da escola, tinha formação em educação física, por isso seu corpo era bastante trabalhado nos esportes, ginástica e dança. Assim como Copeau, ensinava seus alunos a partir das técnicas e da improvisação para desenvolverem seu próprio processo criativo.

Antes dos alunos usarem a máscara, aprendiam a improvisar. Vários títulos eram propostos, principalmente no primeiro ano do curso, para a improvisação, como “A casa de sua infância”, “Festa na casa de uma dama chique”, “Algo acontece quando duas pessoas se encontram”, “Escuta de vários sons, cada um com uma intenção”, “Perseguição”, “Sala de aula”, entre outros (VIACAVVA, 1995). No momento da improvisação, Lecoq podia observar, sem o uso da palavra ainda, como os alunos reagiam a algumas situações, como se relacionavam e como lidavam com o espaço e com a platéia.

Vários jogos eram propostos e explorados, fornecendo ao ator o prazer em jogar. O mesmo sentimento era solicitado se estivessem em cena. Quando os alunos jogavam, utilizando o corpo e as reações, sem a palavra, a curiosidade e o estado de alerta forneciam ao ator a prontidão cênica necessária para a expressão.

Exercícios com sons e ritmos também faziam parte do currículo da escola. Havia até um metrônomo para marcar o andar, os movimentos e as ações. A idéia era a descoberta de um ritmo interno e orgânico para a interpretação.

As primeiras convenções da máscara eram comunicadas aos alunos antes de usá-las, como vestir e retirar a máscara sempre de costas para o público, nunca colocar a mão na máscara em cena, estabelecer certa distância da platéia e do companheiro de cena, procurar manter a máscara de frente para o público, sempre apresentar a máscara para o público antes de começar a ação da cena, entre outras. Essas convenções, ao longo dos estudos, eram aceitas, pois ao não se realizar algumas dessas atitudes, a magia da máscara perdia-se, e o artefato virava apenas um adereço cênico.

Depois do trabalho de improvisação, que Lecoq chama de “atuação psicológica silenciosa”, os alunos trabalhavam com a máscara neutra, ponto central de sua pedagogia (LECOQ, 2003).

A máscara neutra, apropriada de Copeau, transformava os gestos viciados dos atores em conscientes, limpos, claros e honestos. A economia dos gestos também era muito levantada com o intuito de dar clareza à cena. Com a idéia de que nosso corpo não mente, o ator, passando pelos exercícios da máscara neutra, estava preparado para encarar qualquer personagem, pois seu corpo estava desprovido de qualquer informação prévia e, ao mesmo tempo, presente para as novas situações.

Lecoq ampliou a técnica de Copeau, concebendo exercícios que tinham como títulos algo ligado à natureza do homem. Assim, “O despertar da máscara neutra”, “Uma viagem elementar”, “Identificação com a natureza”, entre outros, são alguns feitos pelos alunos, partindo do princípio de que a máscara neutra não é uma personagem, não tem conflito, nem psicologia: simplesmente faz a ação, sem refletir, baseada nos movimentos físicos essenciais do homem.

A máscara neutra acrescenta essencialmente a presença do ator no espaço que o circula. Situa o ator no estado de descobrimento, de abertura, de disponibilidade para receber. Permite ao ator olhar, ouvir, sentir, tocar as coisas elementares, com o frescor da primeira vez. Veste-se a máscara neutra como uma personagem, com a diferença que não há personagem, mas sim um ser genérico neutro. (LECOQ, 2003, p. 62, tradução nossa).

Paralelamente ao trabalho com máscaras, a improvisação, a mímica, a acrobacia e, principalmente, a análise do movimento eram temas explorados ao longo do processo. Para trabalhar um ator físico era preciso treinar exaustivamente seu corpo. Dotado de flexibilidade, equilíbrio, agilidade, prontidão e elasticidade, o ator ampliaria também sua capacidade de interpretar. O ponto-fixo era um elemento muito trabalhado, pois o aluno aprendia a movimentar-se no espaço, a partir de um ponto que ele fixava para evidenciar uma ação ou uma idéia. Exercícios de mímica eram feitos a partir da idéia de ponto-fixo, por exemplo, o ato de entregar uma flor a uma outra pessoa podia ser feito cenicamente, com as mãos que contêm as flores paradas no espaço, enquanto todo o corpo se inclinava para o objetivo de entregá-las, enaltecendo, com o ponto-fixo, o objeto de destaque.

Na aula de tragédia, o aluno retornava aos tempos do teatro grego e dos grandes coros. Os exercícios eram focados na concepção da tragédia grega como uma interpretação para grandes teatros de arena, que exigia do ator expressividade corporal e vocal. A musicalidade e o ritmo das falas dessa época, na escola de Lecoq, são vistos e estudados buscando uma forma teatral de representar o gênero trágico.



O melodrama e o grotesco eram explorados pela escola a partir de exercícios que exageravam emoções, rebuscavam o figurino, intensificavam o gesto corporal para representar, permitindo que o aluno embarcasse na fantasia e na magia que o melodrama proporciona. O grotesco era a busca de um corpo e uma voz disformes, ridículos, extravagantes, bizarros e caricatos.

O bufão era uma personagem também trabalhada na escola; a máscara utilizada não se constituía num artefato, mas sim no corpo. Essa personagem era estudada para representar a partir de suas características fixas: a deformação física, o rir de tudo, ser descrente, proporcionar a paródia, o zombar do outro, gozar, estimular e realizar maldades e violências, ter honestidade exacerbada, levantar crítica social, inverter o poder e viver em bandos. Lecoq dividiu os bufões em três tipos: o mistério, o grotesco e o fantástico. O tipo mistério transita em torno de uma crença religiosa: eles adivinham, desvendam o futuro, enfim, conhecem o mistério de tudo o que existe. Os grotescos são caricaturas, personagens da vida cotidiana, buscam e discutem acerca das funções sociais. Os tipos fantásticos são atuais e baseiam-se na eletrônica, na ciência, viajam na imaginação, nas loucuras e fantasias possíveis e impossíveis (LECOQ, 2003). Acredita que os bufões, por sua natureza, também impunham uma pedagogia de criação. O aluno que criava sua personagem escrevia seus textos e montava suas cenas.

A máscara inteira expressiva, com características humanas, exigia do ator um corpo vivo, pois ele podia representar uma personagem com características físicas que a máscara apresentava. Elas eram fabricadas pelos próprios alunos.

Em todo processo com a máscara, Lecoq desenvolvia os princípios de triangulação (ator-situação-público): o aluno comentava a cena, com expressividade, evidenciando em

seu corpo a dramatização da máscara em questão e comentava o que acontecia na cena para o público. “O olhar de cumplicidade para a platéia é um recurso técnico das máscaras que chama a atenção para uma ação importante e fura a quarta parede, recurso fundamental no trabalho com máscaras.” (LOPES, E. P., 1990, p. 86).

Na *commedia dell'arte*, com a utilização de meias-máscaras, além do corpo, o ator tinha de dominar a fala. Primeiramente, o ator conhecia a história dos comediantes do século XVI, as características de cada tipo, a concepção do *canovaccio*, a base temática para cada roteiro, a hierarquia das personagens, os conflitos amorosos e as diferenças sociais. Com uma estrutura corporal bem desenvolvida nas outras aulas, depois de experimentar todos os tipos, o ator escolhia um específico e o desenvolvia em diversas situações. Nesse momento, o ator juntava a expressão da máscara e a vocal, buscando teatralidade e precisão no atuar.

Por fim, o aluno chegava ao *clown* e à menor máscara do mundo, o nariz vermelho. Apoiado na idéia de que o palhaço de teatro é mais comediante do que acrobata, Lecoq apostava no jogo lúdico de seus alunos para buscar a personagem. Com exercícios específicos para buscar a criação e recuperar sua vivacidade infantil, caricaturando a si mesmo, o ator-palhaço de sua escola adquiria características próprias e engraçadas. O palhaço, segundo ele, é uma personagem que não tem passado nem futuro e é baseada nas inadequações do ator e do ser humano em seu cotidiano.

Lecoq terminava seu curso propondo exercícios que trabalhavam com o riso, o burlesco, o absurdo, o excêntrico e as variedades cômicas. Lecoq (2003) relata que, no início, o trabalho com essa máscara era pequeno e, em virtude do interesse dos alunos, esse momento do curso foi se desenvolvendo e ganhou proporções muito significativas.

A metodologia da máscara do palhaço partiu de uma pergunta simples feita por ele mesmo: como o *clown* faz rir? Assim, solicitou que seus alunos se colocassem em círculo e cada um tinha de fazer os demais rirem. Um após o outro, fizeram palhaçadas, soltaram sons estranhos, colocaram-se em posições ridículas, mas foi em vão. Após as várias tentativas, caíram frustrados e, vendo-se naquele estado, começaram a rir um dos outros, não da personagem, mas do ator tentando a risada alheia. Assim, perceberam que essa personagem está ligada ao ator que a interpreta: as fraquezas e ridículos provocam o riso. Dessa maneira, começaram a explorar em cada ator defeitos e características exageradas que poderiam ser utilizadas em favor de uma personagem cômica.

Nas aulas, o maior desafio do aluno era descobrir seu *clown*. Com o comando do professor, ele tinha de se deixar surpreender pela própria debilidade, fracasso, esgotamento perante as situações propostas pelo *Senhor Loyal* (o professor-personagem que coordenava a aula). Ele se denominava assim para construir uma personagem e estabelecer uma relação com o *clown*.

Segundo Barbosa (2001), o conceito de mestre de palhaço vem do *Monsieur Loyal*, ou *Senhor Loyal*, diretor de cena que apresentava espetáculos de circo tradicional. Esses mestres, no aprendizado das máscaras, especialmente a do palhaço, assumem a coordenação, estabelecendo uma relação com o ator no jogo teatral<sup>14</sup>.

Para Lecoq, o *clown* suscita o riso ao fracassar diante de situações em que todos esperam o sucesso; falha nas coisas que sabe fazer e realiza tudo ao contrário; tem sucesso quando todos esperam que haja fracasso e não falha nas coisas que não sabe fazer. O

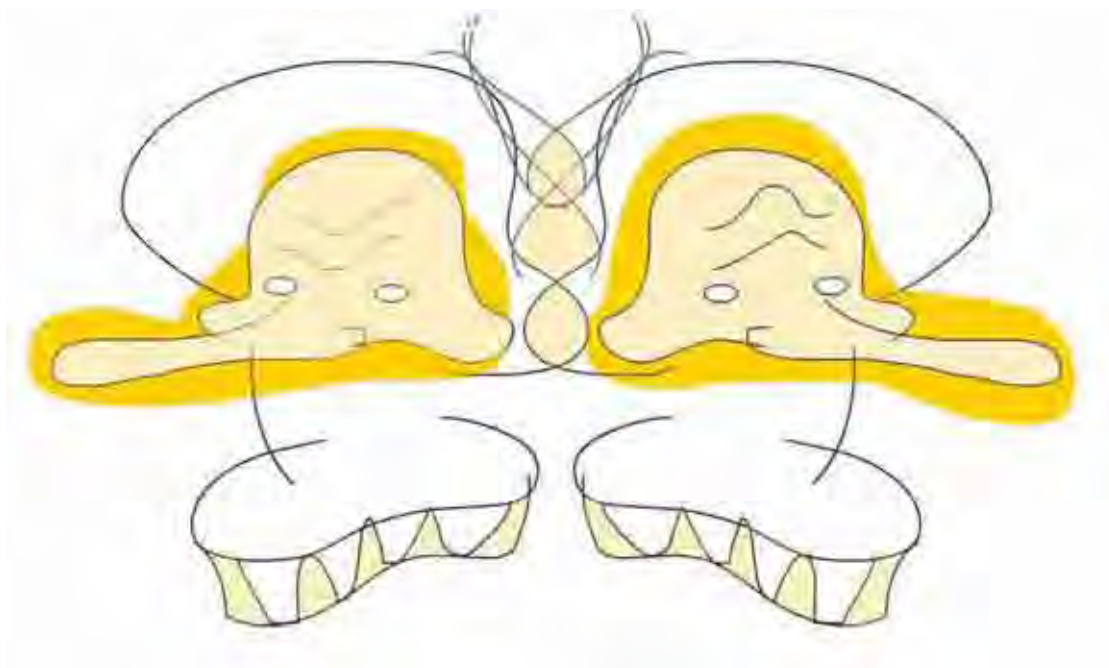
---

<sup>14</sup> Dentre os vários nomes internacionais e nacionais, destacam-se: Jacques Lecoq (França), Richard Pochinko (Canadá), Nani Colombaioni (Itália), Sue Morrison (Canadá), Francesco Zigrino (Itália), Ângela de Castro (Brasil/Inglaterra), Waldemar Seyssel (Brasil), Franki Anderson (Inglaterra), Cristiane Paoli Quito (Brasil), entre outros. *In.*: SIMIONI, 1999.

primeiro exercício consiste na descoberta do público. A partir desse contato, pode-se interpretar algo verdadeiro, reagindo com o presente, e não deixar o ator ir para o palco com alguma idéia pronta. Por isso, Lecoq considera o *clown* não uma personagem, mas sim a natureza mais profunda do ator esquecida na infância: “busco junto aos alunos o seu andar de *clown*, como Groucho Marx, Charlot ou Jacques Tati tinham o próprio, particular. Para um *clown* não se trata de uma composição exterior, mas do desenvolvimento provocado de uma tendência pessoal.” (LECOQ, 2003, p. 216, tradução nossa).

Para Lecoq, o caminho percorrido com todas as máscaras, em sua escola, era uma proposta de pedagogia que não necessariamente poderia resultar numa opção de linguagem cênica para ser apresentada, mas permitiria ao ator ampliar seus dotes físicos e de interpretação, baseados num teatro que utiliza a máscara, assumindo-se como teatro, antinaturalista e, principalmente, incentivando a criação autoral.

Os relatos de trabalhos com máscaras no teatro referem-se a experiências estrangeiras que são importantes para se entender o trabalho desenvolvido no Brasil.



## *Capítulo II*

*A pedagogia das máscaras  
em São Paulo*

## Capítulo 2

### A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS EM SÃO PAULO

Em São Paulo, na década de 80, surgiram algumas vertentes que trabalharam com a máscara, tendo como objetivo, além do desenvolvimento da linguagem, o próprio ensino. Duas profissionais desenvolveram um trabalho de pedagogia com as máscaras, oferecendo cursos e oficinas esporádicas: Elizabeth Pereira Lopes (Campinas) e Maria Helena Lopes (Rio Grande do Sul). Ambas eram convidadas por instituições ou por atores para ministrar cursos de máscaras em São Paulo, onde começaram a atuar naquela década.

Na pesquisa de Elizabeth Pereira Lopes (1990), uma das primeiras com essa temática no Brasil, denominada *A máscara na formação do ator*, há uma historicidade do uso do artefato no teatro e também um registro do trabalho pessoal da pesquisadora. As noções de transe e possessão são muito utilizadas no texto, pois, segundo a autora, o trabalho com máscaras, caso o aluno não esteja preparado, pode provocar mudança de comportamento, troca de papéis e transferência completa da identidade do portador. Para isso, elabora uma série de exercícios para que o aluno, ao tirar a máscara, retome sua identidade original.

Para elucidar o uso da máscara no teatro, ela reporta-se a muitos exemplos dos rituais. Termos como “incorporar”, “espíritos”, “agentes de transformação”, “fantasma”, “mediadora do divino” e “criatura independente que toma o corpo do ator” são algumas das várias expressões que ligam a máscara às manifestações ritualísticas em seu trabalho. Nos seus experimentos com a máscara, detectou que os alunos brasileiros são muito desconcentrados e, por isso, o transe provoca relaxamento das tensões e uma atitude aberta para ouvir e executar as orientações. O espelho era também utilizado nas aulas para que o ator visualizasse sua forma ao portar a máscara e percebesse a mudança de ritmo interior; depois, ele era tirado, caso o ator já dominasse os movimentos da máscara. O trabalho das máscaras, conforme a autora, visava à economia gestual, a supressão da *persona* social do ator e a eliminação da inibição, que impede o ator de encontrar uma forma precisa de expressão, sentimentos e idéias.

Ela apresentava a máscara como se essa fosse algo sagrado, para não perder o caráter mágico, a grandeza e o mistério. Suas aulas consistiam, primeiro, numa breve introdução das origens das máscaras. Depois, relatava a eficácia do seu uso na formação do ator. Em seguida, explicava as correntes existentes na Europa e nos Estados Unidos (Lecoq e Saint-Denis). Seu trabalho estava fundamentado nos conceitos de tempo, economia e expressão. Para a autora, o tempo da máscara é diferente da vida cotidiana. A economia está ligada à expressão gestual. Seu processo passa pelos aquecimentos físicos, máscara neutra, máscara inteira expressiva, meia-máscara expressiva, *commedia dell'arte* e *clown*. O trabalho era focado nos rituais, e dentre os recursos utilizados por ela estão o espelho, as velas, as salas com luzes apagadas, músicas etc., utilizados juntamente com as máscaras.

Elizabeth Pereira Lopes realizava um ritual tanto para a apresentação das máscaras quanto nos exercícios. Para vestir a máscara pela primeira vez, por exemplo, existiam

etapas de ação que foram previamente esquematizadas para o ator realizar e vivenciar esse momento que, para ela, era muito significativa. No trecho seguinte, há as etapas das ações que ela chamava de “Ritual de Dorcy”, no qual seus alunos usavam a máscara neutra pela primeira vez.

1) Os alunos devem ficar bem sentados no meio da cadeira, não encostar-se à parte de trás. Pernas separadas para assegurar o perfeito equilíbrio. Pés plantados no chão. 2) Esticar o braço direito para frente, horizontalmente e ombro para cima. Segurar a máscara pelo elástico. A mão esquerda, também esticada, ajuda a “calçar” a máscara, polegar segurando o queixo, indicador e segundo dedo segurando a abertura da boca. 3) Simultaneamente, inspirar, fechar os olhos e “calçar” a máscara. Fazendo isso, só os braços e mãos estão ativos. Os alunos executam movimentos pequenos para ajustar a máscara na face, arrumar o cabelo, verificar o ajuste adequado do elástico, para que a máscara fique bem ajustada. 4) Respirar e colocar antebraços e mãos nas coxas. Os braços e cotovelos tocam o tronco, dedos quase não tocando os joelhos. 5) Abrir os olhos e inspirar. Fechar os olhos, expirar e inclinar a cabeça para frente. Enquanto inclina a cabeça, as costas ficam ligeiramente arqueadas. Braço, mãos, tronco e cabeça devem estar completamente relaxados. 6) É nesta posição que a clareza da mente ocorre. Repetir mentalmente ou murmurar a frase: “Eu não estou pensando em nada, eu não estou pensando em nada...” [...]. 7) Inspire, sente-se e abra os olhos. Agora, está suficientemente trabalhado e pode ser habitado por personagens, pensamentos e objetos. Você está pronto para atuar dramaticamente. (LOPES, E. P., 1990, p. 62).

Essas etapas eram seguidas detalhadamente em todos os exercícios propostos pela pesquisadora. Para ela, a máscara estimula a imaginação, colocando ênfase nas ações físicas, obrigando o ator a atuar com o corpo inteiro e livrando-o de maneirismos. O ator cria personagens completos, amplamente dimensionados, que podem ser recriados e mantidos depois que ele tira a máscara.

Na dissertação de Elizabeth Pereira Lopes nota-se um trabalho muito intenso com o físico, com aquecimentos duradouros, com grande destaque para o corpo. Sua formação passou por Maria Helena Lopes, Roberto Ruas, Jacques Lecoq, o grupo de teatro americano *Black Ensemble* e ainda, os africanos que utilizavam a máscara nos seus rituais. Para ela, o aprendizado na França, com Lecoq, tinha uma postura cartesiana em relação à máscara, ou seja, os procedimentos enfatizavam as regras e técnicas, além de manter um



distanciamento na relação de professor e aluno. Conforme ela, o ideal seria o professor trabalhar com uma abordagem de máscara mais contemporânea e orgânica.

A diretora Maria Helena Lopes ficou conhecida em São Paulo quando trouxe seu espetáculo *Os reis vagabundos*, que tinha palhaços com o nariz vermelho. Soraya Saide assim declarou: “eu nunca tinha visto palhaços no teatro por aqui, somente nos circos; a Maria Helena Lopes foi a primeira que trouxe esta linguagem para o teatro em São Paulo.” (SAIDE, 2005, ver anexo).

Maria Helena Lopes desenvolveu um trabalho em universidades do sul do País voltado para a técnica de *clown*. Para ela, a universidade prende a criação do ator, pois não há uma concepção de coletivo, de grupo. O que existem são turmas que recebem diferentes técnicas e estilos e em horários diferenciados. Então, por isso, fica difícil o aprofundamento técnico. Porém, com o Grupo Tear, a autora pôde aprofundar o trabalho técnico com as máscaras, que resultou na montagem de *Os reis vagabundos*.

A diretora se formou na escola de Lecoq em 1977. Uma das principais lições que aprendeu foi a pedagogia do *clown*. Por meio dela, compreendeu que é possível falar de qualquer coisa da realidade, porém com um olhar crítico e distanciado. “O jogo do *clown* tinha esse filtro que me permitia falar do assunto de uma outra maneira, definida, distanciada e crítica.” (LOPES, M. H., 2005, p. 140).

Maria Helena Lopes atuava intensamente como professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Departamento de Arte Dramática – DAD, onde foi pioneira em inserir a máscara no ensino acadêmico de teatro na época.

Além dessas duas profissionais que ministraram aulas em São Paulo, surgiram também outras três vertentes que se instalaram mais fixamente e por mais tempo e que, conseqüentemente, formaram muitos profissionais. Duas dessas vertentes ainda permanecem em atividade: o Picadeiro Circo Escola e o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, de Campinas. A terceira vertente se deu com o italiano Francesco Zigrino, na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade São Paulo (USP).

A vertente que se deu a partir do circo se consolidou a partir da instalação de duas escolas de circo em São Paulo, portadoras do conhecimento milenar da arte. A primeira foi a Academia Piolim de Artes Circenses, fundada por Francisco Colman, patrocinada pelo governo estadual, com ensino gratuito. Fundada em 1978, ela encerrou as atividades em 1982. A segunda, a Picadeiro Circo Escola, foi fundada em 1984 e permanece em atividade até hoje, em São Paulo. A escola é privada e foi fundada por José Wilson Moura Leite e Isabel Assumpção. Em ambas, os alunos tinham e têm aulas de acrobacias, trapézio, equilibrismo, magia, aparelhos de chão e aulas de palhaço. Entre as várias companhias que a Picadeiro Circo Escola originou, e que ainda hoje adotam a linguagem do palhaço, podemos citar os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, La Mínima, Nau de Ícaros e Pia Fraus (COSTA, 1999).

Esses grupos caracterizam-se pelo uso de técnicas circenses em seus espetáculos e enfatizam a linguagem do palhaço no modo de interpretar. Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, que tem Hugo Possolo como um dos atores e idealizadores, por exemplo, defende a idéia de que o humor e a comédia no Brasil têm um aspecto diferente da encontrada em outros países e, em grande parte, isso ocorreu por conta do nosso circo e da particularidade dos palhaços brasileiros.

O estilo de educação das escolas de circo ainda permanece com o recurso oral de ensinar, ou seja, os ensinamentos são realizados e ensinados somente por meio da fala para os alunos: não há uma metodologia escrita e preparada para tal. Quando foi idealizada, a escola de circo era para “gente de circo”, ou seja, pessoas já envolvidas com o universo circense ou que gostariam de trabalhar no circo, somente. Essa idéia, segundo Ermínia Silva (2006), nunca aconteceu totalmente na prática. Os interessados, na sua maioria, são pessoas com expectativas e motivos muito variados. Atores, atletas, ginastas, jovens querendo apenas modelar o corpo, como adolescentes acompanhando a moda, entre outros, foram alguns dos perfis de alunos que procuravam as escolas de circo. Há grande contingente de pessoas que querem absorver esse conhecimento, mas que nem sempre seguem o caminho do circo. Assim, começa-se um processo histórico de mudança no ensinamento do circo. Formam-se artistas com muitas habilidades, porém sem as essências tradicionais circenses, distanciando-se da história do circo e das suas teorias. Como qualquer processo de transição, algumas características originais se perdem para se ganhar outras.

Waldemar Seyssel (1977), o conhecido Arrelia, em sua biografia, descreve que seu aprendizado se deu pela observação de seus familiares e pelos ensinamentos orais por eles transmitidos. A arte de ser palhaço (como todo aprendizado circense) era transmitida pelo sistema circo-família. Ermínia Silva (1996), em sua dissertação de mestrado, descreve esse processo de transmissão de conhecimentos consolidados pela tradição da vida familiar circense, que tinha como principal característica o método oral de transmitir conhecimento. Esse aprendizado possui características próprias.

A segunda vertente apontada, a do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, teve sua origem em 1985, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),

pela iniciativa de Luís Otávio Burnier.

O LUME utiliza as técnicas do palhaço no trabalho do ator, tendo entre suas várias referências o teatro antropológico de Eugênio Barba e a linguagem *clownesca* do francês Philippe Gaulier. Hoje, o LUME é um centro de referência dos estudos de palhaço e de atores e foi base de profissionais como Ricardo Puccetti, Carlos Roberto Simioni, Renato Ferracini, Ana Elvira Wuo, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Márcia Maria Strazzaccapa Hernandez, entre outros.

Do LUME podemos citar o trabalho do próprio idealizador, Luís Otávio Burnier (2001), e também o de um dos primeiros integrantes do grupo, Renato Ferracini (2001). O doutorado de Burnier e o mestrado de Ferracini dedicam-se às técnicas do *clown* na formação do intérprete teatral. O LUME desenvolveu técnicas para a atuação com base em experiência com Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e elementos da cultura brasileira. Essas técnicas dividem-se em três linhas de pesquisa: a dança pessoal (que consiste na busca de uma técnica pessoal por meio de dinâmicas corporais e energias físicas do próprio ator), o *clown* e o sentido cômico do corpo (descoberta do *clown* pessoal, trabalhando com a ingenuidade, com o ridículo e com o lirismo de cada ator) e a mimesis corpórea (baseada em observações e imitações de ações do cotidiano, transportando-as para a cena) (SIMIONI, 1999).

A respeito do *clown* e o sentido do corpo, o LUME desenvolve exercícios com o propósito de trabalhar o ator sem se preocupar com a estética teatral ou a encenação propriamente dita. Os integrantes do grupo defendem que o ator descobre uma emoção centrada na ingenuidade, com gestos, modos de agir e lógica própria, formando composições cômicas que estabeleçam uma comunicação eficiente com a platéia.

A terceira vertente de trabalho com o palhaço e as máscaras na formação de atores, em São Paulo, ocorreu com a visita do diretor italiano Francesco Zigrino, em 1983. Ele realizou alguns cursos de *clown* e *commedia dell'arte* na EAD da USP e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Além do ambiente universitário, Zigrino ministrou um curso de teatro-imagem no Serviço Social do Comércio (SESC-Pompéia). Ele trabalhou como diretor e preparador de espetáculos na cidade durante três anos. Nesse período, ele montou os seguintes espetáculos: 1) *Pinóquio*, em 1983 e 1984, na EAD e no Centro Cultural São Paulo; 2) *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1985, também na EAD ; 3) *O arranca dentes*, em 1985 e 1986, apresentado no Teatro da USP, no SESC-Consolação, no Teatro Cacilda Becker, no SESC-Campinas e Centro Cultural São Paulo. Zigrino também trabalhou com Gabriel Vilela, no Teatro do Ornitórrinco, fazendo a preparação de atores para a peça *Você vai ver o que você vai ver*, anos depois, em 1989.

Na época, a EAD tinha como professores de interpretação Beto Silveira, Raquel Araújo, Celso Frateschi, Cláudio Luchesi, Antonio Januzeli, entre outros. A base teórica desses profissionais era o método de Stanislavski, Brecht, Grotowski e Kusnet. Os exercícios, segundo Soraya Saide (2005), eram baseados na teoria de Stanislavski, e trabalhavam a memória emotiva, cenas realistas, gênese da personagem, temas dramáticos para instigar o ator a uma interiorização.

De acordo com Cida Almeida (2005), na época, aluna da Escola, a professora de corpo, Yolanda Amadei, desenvolvia um trabalho físico muito intenso com vistas à preocupação do gesto, das dinâmicas, do movimento, espaço e precisão. Esse trabalho se constituiu em uma iniciação importante do que ela veria mais tarde com o trabalho de Francesco Zigrino.

Uma outra característica da EAD, apontada por Cida Almeida, era a ênfase no trabalho em grupo. No ano de seu ingresso, o exame tinha como tema de redação “A importância do ator dentro do trabalho de grupo”. O trabalho de grupo era uma corrente que caracterizou o teatro na década de 70 e ainda estava influenciando a formação dos atores na de 80. O perfil de ator ideal para ingressar na EAD estava relacionado com a concepção do coletivo.

Conforme Tiche Vianna (2005), entre os alunos da EAD a idéia de grupo foi questionada, mas nunca perdida, na década de 80. Se, nos anos de 70, juntavam-se pessoas com os mesmos ideais, para constituir o coletivo, nos anos posteriores, segundo ela, a concepção de grupo foi ainda mais além. Para formar um grupo, todos não precisavam necessariamente pensar da mesma forma. O entendimento de que as pessoas são diferentes é necessário para, a partir dessas diferenças, nascer um trabalho primoroso e rico, sem dissolver a união profissional e, ainda, respeitar e saber aproveitar essas diferenças. Na década de 80, os grupos tiveram muita dificuldade para se manter. Mesmo assim, a idéia de formação de grupo e do coletivo não morreu.

Não somos um grupo porque somos refugiados políticos, ou porque moramos no mesmo bairro, somos um grupo porque a minha singularidade precisa da tua e aí podemos criar, através da diversidade, trabalhar naquilo que é diverso e não naquilo que é igual e quanto menos igual nós somos, melhor se formará o grupo. (VIANNA, 2005, ver anexo).

Em texto escrito no início da década de 80, Fernando Peixoto já alertava para uma perspectiva bastante pessimista. Tendo em vista as heranças deixadas pela década anterior, a grande recessão que o país passava naquele momento era, para ele, a principal responsável pelas precárias condições da atividade teatral profissional. “A base de sustentação econômico-financeira do teatro foi sempre ridícula, mas hoje é praticamente inexistente.” (PEIXOTO, 1989, p. 74). Afirma o autor que a existência de um teatro, no

início da década, era, na verdade, inseguro, estreito, tímido e acovardado. O teatro estava fazendo parte de uma sociedade em crise, sem criatividade, ameaçado pelos custos de produção teatral, não provocando surpresas nem maiores interesses. A precariedade dos ensaios e dos espetáculos forçava o artista a agarrar-se nas primeiras e mais fáceis soluções, sem espaço para um ato de criação permanente.

Porém, apesar da crise no teatro nesta década de 80, conforme Lúcia Romano (2005), nas três últimas décadas do século XX, surgiu o teatro físico, caracterizando uma nova tendência teatral que se consolidou nesse período, inicialmente por grupos ingleses experimentais. Esse tipo de linguagem visa mesclar diversas áreas, como a dança, o teatro, a mímica e o circo. Tudo o que pode ser relativo ao corpo a serviço da cena é enfatizado pelo teatro físico.

Étienne Decroux, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier são considerados os mestres principais do Teatro Físico inglês. É notável a influência limitada das idéias e práticas de Eugênio Barba e do Odin Teatret, cuja influência é mais restrita a Wales e talvez seja menos constante nos grupos de Londres. Inovadores do Teatro e da Dança, como Meierhold e Bausch, são agrupados na mesma tradição de busca de um teatro inovador no aspecto corporal. Companhias atuantes no início dos anos 1980, como o Impact Theatre Company, o Theatre de Complicité, o Forced Entertainment e o Shared Experience, são citadas como referências no aspecto da relação entre texto e corpo. (ROMANO, 2005, p. 33).

Assim, esses profissionais trouxeram ao teatro elementos como a mímica, que obriga o corpo a se comunicar. Apesar de ter adeptos do Brasil já em 1980, com a pedagogia das máscaras, o teatro físico só ficou conhecido na década de 90, com espetáculos de Elizabeth Silva Lopes, do grupo XPTO, Denise Stoklos, Pia Fraus e Cia. Circo Mínimo. (ROMANO, 2005)

Paralelamente à adoção da pedagogia das máscaras e do teatro físico, dando continuidade a esses temas, inúmeros trabalhos surgiram no universo acadêmico a respeito da máscara no processo teatral. A pesquisa de Barbosa (2001), por exemplo, tem como

objetivo principal detectar se as técnicas da máscara do palhaço e do bufão encurtam os caminhos no treinamento do ator. Assim, a partir de vivências pessoais e em conjunto com os coordenadores dessas vivências, ela coloca em prática os exercícios e jogos de palhaço e de bufão para aplicá-los na montagem do espetáculo *Madrugada*, na Escola de Comunicações e Arte (ECA) da USP. Antes da montagem, a autora submete-se a oficinas e cursos. Com base em comentários do público, em entrevistas com os coordenadores das oficinas, reportagens e críticas do espetáculo e na própria interpretação, a autora desenvolve sua pesquisa, estabelecendo uma consideração final bastante pessoal.

Segundo ela, o treinamento do palhaço trabalha com a humildade do ator, que é levado a reconhecer seus sucessos e fracassos, orientado pela relação direta e honesta com a platéia. Já a máscara do bufão diz respeito à grandiloquência, ao grotesco, ao exagero, à paródia, aos aspectos animais do homem e à questão da exclusão física e social, à marginalidade. O treinamento com o bufão explora o exagero, a expressividade do ator em sua máxima potencialidade, partindo de uma deformidade corporal e levando o ator a criar limitações físicas (BARBOSA, 2001).

A dissertação conclui que a técnica do bufão, complementar à do palhaço, pode ser transformadora. Com a união das duas, vislumbra-se a possibilidade de interpretação do ator em estado de transparência. Os relatos e as observações de Barbosa enfatizam que os conteúdos treinados com o palhaço se aproximam do que é leve, delicado e gentil. Em contrapartida, os conteúdos treinados com o bufão estão mais próximos do que é forte, agitado e vigoroso. A opção pela complementaridade das técnicas tratadas em dois pólos distintos busca a revelação da dupla na prática cênica do ator, segundo a pesquisadora.

Para o trabalho do ator, essas técnicas, conforme Barbosa, aproximam uma



comunicação eficiente com o público e possibilita a transparência do ator para com a platéia. *Madrugada*, o espetáculo desenvolvido a partir da pesquisa, não tinha essas técnicas evidenciadas e assumidas como uma peça genuinamente de palhaço ou de bufão. Elas foram somente utilizadas para o treinamento da atriz.

Na dissertação de Elisabete Vitória Dorgam Martins (2004), a partir da montagem do espetáculo *Chá de Alice*, surgiram reflexões do treinamento com a máscara do palhaço, contribuindo no processo de criação do ator, permitindo a ele uma maior liberdade e uma maior plenitude pessoal em sua expressão artística.

Descobri o prazer de estar em cena, de jogar com meus companheiros e com o público; não o jogo em que se compete e se deseja ganhar, mas aquele que tem o objetivo lúdico e lírico proposto pelo *clown*. Nessa longa jornada que ainda está começando, tive a oportunidade de iniciar um processo de auto-observação e treinamento intrinsecamente ligado ao meu desenvolvimento e minha atitude artística. E é esse o passo que dá a partida para minha pesquisa como atriz que atua e que participa da formação de novos atores, pois acredito que a utilização da máscara do *clown* pode ser um dos caminhos utilizados pelo ator contemporâneo em seu processo de criação e seu testemunho artístico. (MARTINS, 2004, p. 10).

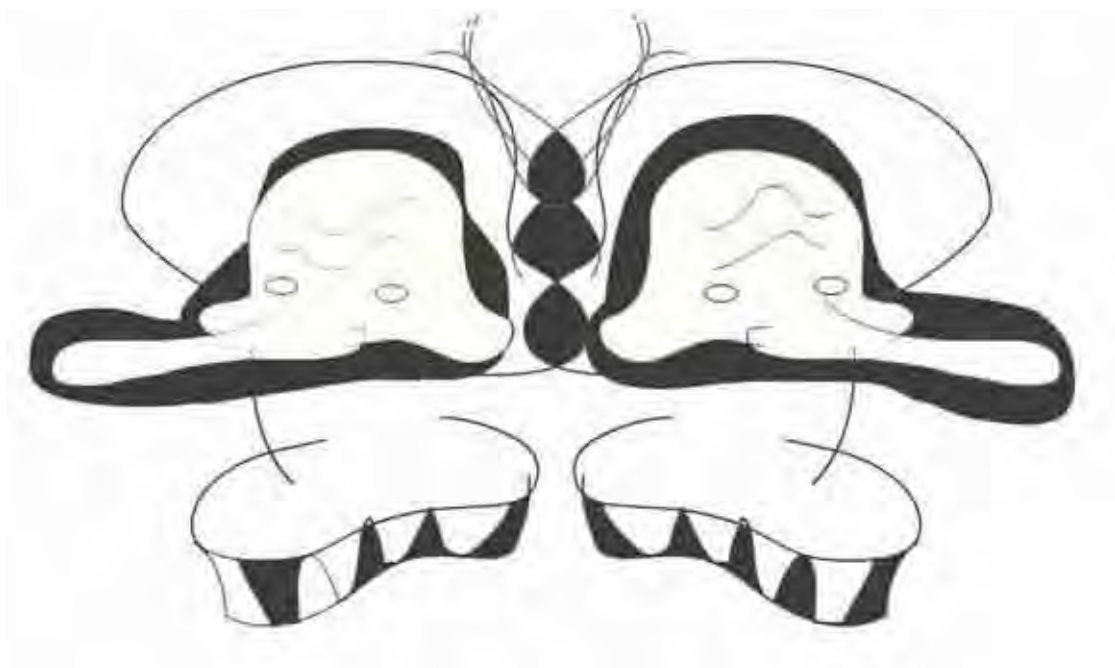
A atriz registra os benefícios que o trabalho com a máscara do *clown* fornece para o ator, que diz respeito não só à técnica, como também à opção de uma atitude com seu processo de criação. O trabalho com a máscara, segundo a pesquisadora, cria uma lógica interna para o ator, para assim, futuramente, utilizar em suas criações cênicas.

O palhaço, segundo a autora, está associado a uma máscara: o nariz vermelho. O nariz é a principal simbologia dessa personagem: “O nariz vermelho estabelecia uma “ponte” concreta entre esse estado interno e o ambiente exercendo a função de um elemento facilitador da criação e expressão da máscara.” (MARTINS, 2004, p. 14).

Atualmente, existem também como referência teórica e prática do trabalho com máscaras profissionais como Maria Thaís, Ana Maria Amaral, Isa Trigo, entre outros.

Recentemente, Felisberto Costa (2006) tratou no seu trabalho de Livre-Docência da pedagogia das máscaras. O autor realizou um mapeamento de profissionais que utilizam a máscara no processo teatral brasileiro e as características de seus respectivos trabalhos. Nessa pesquisa, verifica-se a eficiência que a máscara proporciona para o desenvolvimento do ator em cena e as diversas visões que se tem a respeito de um trabalho com máscaras. As disciplinas que trabalham com máscaras em ensinos superiores também foram estudadas por Costa.

Não foi encontrada, até o momento, nenhuma pesquisa acadêmica mais detalhada sobre o trabalho de Francesco Zigrino no Brasil. Como deixou um número significativo de profissionais que dão continuidade aos seus ensinamentos, faz-se necessária a recuperação dessa experiência para preencher uma lacuna nos estudos das influências do palhaço e das máscaras na arte de interpretar dos atores paulistas, a partir dos anos de 1980. No próximo capítulo, serão apresentadas as características do seu trabalho e sua passagem pelo Brasil.

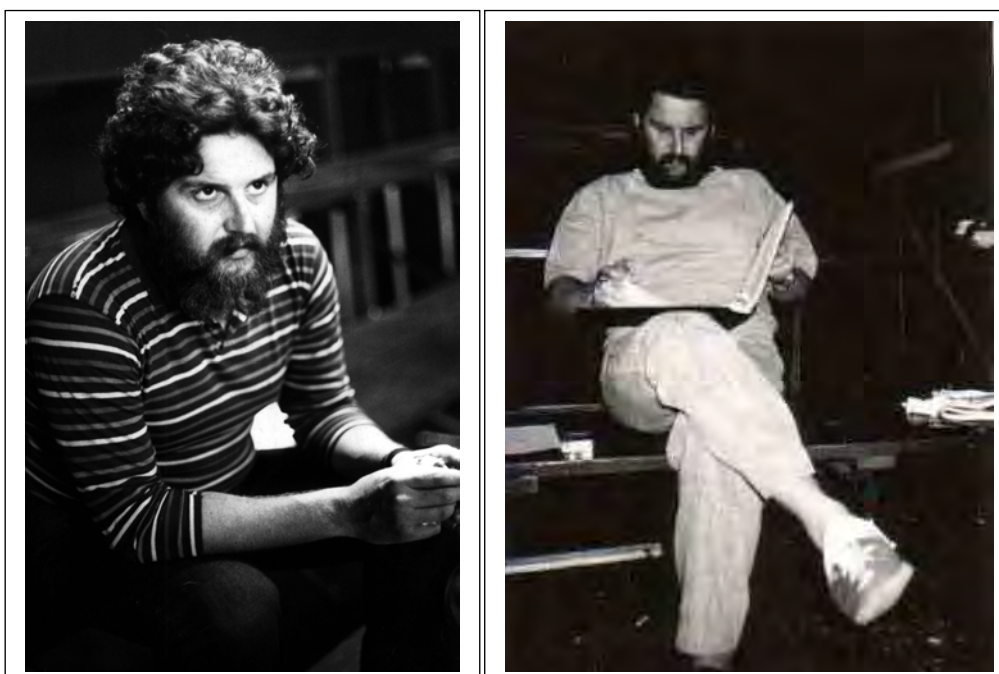


## *Capítulo III*

*A pedagogia de Francesco Zigrino*

### Capítulo 3

#### A PEDAGOGIA DE FRANCESCO ZIGRINO



Fotos 1 e 2 – Francesco Zigrino em 1983. Fonte: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 12, 26 abr. 1983.

*Um estudante de teatro não pode, necessariamente, ser considerado um ator. Ele tem, justamente, outros deveres e prazeres. Mas a prática e a disciplina da interpretação teatral podem ajudar no seu crescimento, além de solucionar e estimular emoções, sentimentos, obstáculos, protagonismos e timidez, e também a incapacidade de escutar e de escutar tudo isto.*

ZIGRINO, 1997, p. 30, tradução nossa

Na epígrafe pode-se verificar a preocupação de Francesco Zigrino, antes da direção propriamente dita, com a formação de atores. A sua ligação com a didática além de muito forte e intensa, marca sua trajetória no teatro. Isso explica o fato dele instalar-se no Brasil, numa escola e não propriamente numa companhia de teatro.

Francesco Zigrino nasceu em 1952, em Milão. Por volta de 1970, começou a fazer teatro na cidade de Taranto, no sul italiano. No início da sua carreira, desenvolvia com grupos, um teatro que estimulava questões sociais. Ele atuava, dirigia e ministrava aulas de teatro para a comunidade.

Em 1973, um professor grego organizou um curso universitário, na Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bolonha, chamado Disciplina das Artes, da Música e do Espetáculo. Esse curso, conforme Zigrino, foi revolucionário na Itália inteira<sup>14</sup>: ele era basicamente teórico.

Em 1975, Francesco Zigrino trabalhou com o diretor Mario Ricci em peças como *Barbalu e Ulisses di Joyce*. Mario Ricci foi um dos representantes do movimento de teatro experimental e do teatro de imagens na Itália que, na década de 70, foi muito expressivo. Em Roma, esse momento foi definido como “*delle cantine romane*”, pois havia vários grupos de teatro experimentais instalados em porões romanos. Um dos líderes desse movimento foi Mario Ricci, que trabalhou um tempo com artistas plásticos e com teatro de bonecos na Suécia.

---

<sup>14</sup> O curso tinha professores como Umberto Eco, Luigi Squarzina, Giuliano Scapia, Roberto Leite, entre outros.

A dramaturgia trabalhada no grupo de Mario Ricci, no qual Francesco Zigrino atuava, era escolhida pelo grupo e a encenação era predominantemente visual. As palavras chegavam a ser gravadas, e os atores encenavam, utilizando os sons como recurso cênico.

Teatro de Imagens é um tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas “em relevo”. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatada pela distância e pela técnica de sua composição. (PAVIS, 2005, p. 383).

Assim, com esse conceito de teatro de imagens e com intuito de aplicar os conhecimentos adquiridos em Bolonha e com Mario Ricci, Zigrino dirigiu, em 1975, o espetáculo *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne. Nessa montagem, começou a mostrar para o público características do seu trabalho, que se repetiriam ao longo de sua trajetória. Nessa peça, segundo Zigrino (2005), o foco era o homem frente a frente com as tecnologias. A montagem tinha pouquíssimas palavras e era focada nos movimentos. A atmosfera marinha foi recriada entre a área de representação e a platéia, colocando uma parede de plexiglas<sup>15</sup>.

O espetáculo usava objetos na composição figurativa. O próprio plástico, que representava o submarino, já demonstrava isso. A palavra era utilizada no contexto da peça como um meio de comunicação complementar à imaginação, mas não o principal elemento. Monólogos e diálogos em *playback* eram colocados na ligação de uma cena a outra (COLOMBO, 1975).

Zigrino trabalhou também com o Gruppo di Animazione e Sperimentazione Teatrale di Taranto (GAST). Ele também fazia parte do circuito alternativo e de experimentação teatral desenvolvido em Taranto. Com o GAST, Zigrino montou, em 1978,

---

<sup>15</sup> Matéria plástica (metacrilato de metila) transparente, dura, deformável sob a ação do calor, empregada como vidro de segurança pelas indústrias aeronáutica e automobilística e na fabricação de objetos de arte (HOUAISS, 2002).

*Sonho do mar*, com enfoque nos problemas da cidade. Nessa montagem, Zigrino trabalhou com os mesmos elementos de teatro-imagem antes mencionados, voltados para o público infantil. A música era utilizada em substituição à palavra. Era um teatro de animação que continha elementos simbólicos, efeitos de luz, música, marionetes e máscaras. O espetáculo era apresentado em escolas e colégios.

Para complementar sua formação, Francesco Zigrino frequentou a escola de Jacques Lecoq. No verão de 1970, cursou *commedia dell'arte* com o próprio Lecoq, em Bolonha. A cidade tinha uma filial oficial de Lecoq, dirigida por Alessandra Galante Garrone. Segundo o italiano, os ensinamentos de Lecoq chegaram como suporte. O espetáculo *Carnaval através do homem*, de 1979, usava máscaras, e o diretor sentiu a necessidade de procurar técnicas para serem aplicadas na peça. Alguns atores do grupo acompanharam Zigrino e, a partir de ensinamentos da máscara neutra e da *commedia dell'arte*, montaram, além do citado, *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, em 1980. A técnica das máscaras foi importante para realçar as partes do espetáculo que evocavam as magias. O curso de *clown* foi feito, em Paris, no verão de 1980, com Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Monika Pagneux.

Para Zigrino (2005), a escola do Lecoq tem uma “cientificidade” no aperfeiçoamento do ator. O aprendizado cumpre o percurso da máscara neutra ao *clown*, nos dois primeiros anos, “uma seqüência preparada para um desenvolvimento do ator por etapas” (ZIGRINO, 2005, ver anexo). A improvisação é matéria básica para esse período, aliada a um grande trabalho de preparação física.

Conforme Zigrino, as técnicas elaboradas do uso da máscara para o aperfeiçoamento do ator, no decorrer do tempo, provaram que funcionam e, se bem

desenvolvidas, podem proporcionar ao ator um ótimo domínio de comunicação em cena. É ideal que o ator passe por todo o trajeto, em vez de escolher apenas uma máscara. As máscaras proporcionam um conhecimento de comunicação para o ator, principalmente em relação ao seu corpo, ao mesmo tempo em que fornece uma liberdade de escolha em relação à dramaturgia e à própria expressão.

O melodrama, por exemplo, disciplina oferecida na escola de Lecoq, ao longo dos anos, foi percebido como necessário à formação do ator. Porém, aplicado em outras regiões ou visto por outras pessoas, pode não ser tão necessário assim. O melodrama pode ser algo muito afastado da sua cultura local e para o ator que aprende pode não ter sentido. O melodrama exige corpo, voz e gestualidade ampla, diferentes de um ator que interpreta sempre a si mesmo, ou que aplica a mesma expressão em todas as peças.

A máscara neutra, para Zigrino, proporciona uma descoberta de percepção do ator antes da emissão de palavras, antes do conceito. Ou seja, antes de opiniões, o mundo é natureza. Ritmos, cores e materiais colocam o aluno em contato e experimentação com os elementos fundamentais do universo. A busca de movimentos básicos, ligados a uma personagem, resulta em descobertas do mundo vegetal, animal e mineral.

De 1978 a 1984, com a companhia o Teatro degli Audaci, Zigrino, como diretor oficial, inaugurou um teatro de apenas 80 lugares, também utilizado como cinema. Existia a Academia degli Audaci, daí o nome do grupo, cuja característica era equivalente aos outros trabalhos do diretor, com elementos do teatro-imagem, além do trabalho de máscaras.

O grupo apresentava-se nas periferias da cidade. Eis as principais montagens: *Carnaval através do homem* (1979), *Sonho de uma noite de verão* (1980 e 1981), *A*



*tristíssima história e morte de Píramo e Tisbe* (1982), *A loja mágica* (1982) e *Pinóquio* (1983). Esse último espetáculo foi convidado, para se apresentar no Brasil, no mesmo ano, pelo Instituto Italiano de Cultura.

Com o Teatro degli Audaci, Zigrino realizou uma turnê pela América do Sul (Argentina, Uruguai e Peru), com o espetáculo *Ulysses di Joyce*, a mesma trabalhada antes com Mario Ricci. No Peru, encontrou o diretor do Instituto Italiano de Cultura, Toninho D'angelo, que organizava a turnê. Era o ano do centenário da personagem Pinóquio. Desse encontro surgiu a idéia do Teatro degli Audaci se apresentar no Brasil com o espetáculo *Pinóquio*. Chegando aqui, Zigrino estabeleceu contatos e ofereceu cursos e *workshops*. Com isso, após a temporada do *Pinóquio*, permaneceu no país por mais tempo. O convite para novos cursos ocorreu devido ao conhecimento que trazia da pedagogia das máscaras e, também, pelo seu interesse em docência.

Francesco Zigrino foi convidado, primeiramente, a ministrar um curso de teatro-imagem na FAAP e no SESC Pompéia. A partir desses trabalhos, estabeleceu uma parceria com a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, na época dirigida por Cláudio Lucchesi. Assim, ministrou um curso de *clown* nessa escola, do qual também participaram alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Nesse curso, apresentou uma pequena montagem “clownesca” da peça *Sonho de uma noite de verão* (1983) com os alunos participantes.



**Foto 3** – Alunos do curso de *clown* oferecido na EAD em 1983. Em cima, da esquerda para a direita: Tânia (Tuba), Francesco Zigrino, não-identificado, não-identificada, Plínio Soares, Lu Bigatão, Carlos Mani, Vânia Leite e William Pereira. Embaixo, da esquerda para a direita: Ariela Goldman, Marta, Cássio Scapin, Lucila Rudge, Cida Almeida e Rocco. Fonte: Os italianos, mostrando como funciona o teatro-imagem. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 12, 26 abr. 1983.

No curso, Zigrino primeiramente explicava o que significava a personagem *clown*. Dizia que *clown* é uma personagem da vida cotidiana. Falava sobre seus tipos e funções, explicava a relação entre o *clown* Branco e Augusto. Dizia, também, que *clown* não era o palhaço que conhecemos do circo, como uma personagem pronta, mas sim uma personagem criada a partir de elementos e características da própria pessoa. Porém, o *clown* poderia ampliar seu trabalho, utilizando as ferramentas do circo. O *clown*, pensando no treinamento do ator, trabalha por meio de uma linha de pensamento apropriada para improvisar, lidar com o cômico, com o jogo e com seus próprios defeitos a serviço da cena.

No *workshop* falou sobre as diferenças que acredita haver entre o palhaço de circo e o *clown*. Para ele, realmente existe uma diferença e é até recomendável que se fale *clown* em vez de palhaço, principalmente se estivermos tratando de treinamento de ator. Embora

a inspiração e a composição da personagem sejam equivalentes, o que o ator trabalha no *clown* é relacionado a uma lógica de pensamento para lidar com algumas situações de erro e de imprevistos da encenação propriamente dita. No trecho a seguir, Zigrino revela a diferença entre o *clown* e o palhaço de circo:

Na Itália, palhaço é do circo, uma técnica de atuação que pertence ao circo e é completamente diferente da técnica que o Lecoq, Gaulier, essas pessoas em volta da escola do Lecoq, desenvolveram, que é um palhaço mais teatral, tem menos a ver com técnica e mais com linha de pensamento do que o palhaço de circo, por isso talvez seja melhor falar em alguns casos de palhaço e alguns casos *clown*. O palhaço tem técnicas circenses como base para o seu contar e agir, o *clown* pode ter e é importante que tenha, mas também pode não ter. O *clown* conta uma história de si mesmo, uma história de um pequeno personagem da vida cotidiana. O palhaço conta uma história do pequeno personagem do circo, ele é mesmo do circo, não tem um outro mundo fora do circo, mesmo que obviamente muitos *clowns* entraram no circo nos últimos anos e vice-versa. Essa técnica não só no Brasil, mas no mundo inteiro, foi aceita como uma técnica de desenvolvimento da arte de atuar, da arte teatral mesmo. (ZIGRINO, 2005, ver anexo).

No curso, depois da explicação teórica sobre o *clown*, Zigrino iniciava o trabalho prático. Segundo ele, é necessário que os atores entendam, fazendo. Não oferecia nenhuma explicação sobre a didática do trabalho: o ator teria de entender durante o processo, pois também fazia parte da metodologia a descoberta dessa didática.

A primeira parte da aula era dedicada ao aquecimento, um trabalho físico intenso com alongamentos, parada de mão, acrobacias, elasticidade, prontidão, entre outros. Algumas análises do movimento, como em Lecoq, eram também exploradas.

Entre os exercícios físicos, destacava-se o de remar. Segundo Cida Almeida (2005), o exercício foi aplicado a partir das gôndolas italianas. Era dado um momento para experimentar o movimento usando somente a mímica e, depois, ele passava para como seria a melhor técnica para remar, utilizando todas as partes do corpo. Com isso, os alunos analisavam que peso era necessário aplicar, qual resistência, onde estavam os pontos de apoio e assim por diante.

O diário de aulas de uma aluna brasileira de Lecoq, Luciana Viaccava (1995), detalha esse exercício, na disciplina Análise do Movimento. Pela ação de remar, os alunos pesquisavam como o corpo se movimentava, de quem era o maior esforço, quais partes do corpo se moviam etc. As referências estudadas eram as gôndolas de Veneza, cujo remador fica de lado, em relação à frente do barco. Assim, era necessário, antes da experiência, explicar para os alunos que vinham de várias partes do mundo como se movimenta este tipo de embarcação.

Na segunda parte, os alunos colocavam o nariz vermelho, e Zigrino passava a ser o *Senhor Loyal*. Como se fosse o dono do circo, de cara zangada, trazia um apito e às vezes brincava com um chicote. Essa postura estabelecia uma relação com as personagens que seriam criadas com o intuito de estimular um comportamento e um raciocínio em cima da autoridade, do jogo, da improvisação, da figura do mestre, da confusão que cria possibilidades, das incertezas, da insegurança, entre outros. Todas essas sensações estimuladas pelo mestre estabeleciam o jogo e ajudavam com a construção dessa personagem cômica.

Como na época essa relação era muito nova, e Zigrino brincava com características do ator para compor um *clown*, algumas pessoas não entendiam e se ofendiam com algumas pontuações. Ivan Oliveira (2005) conta que, durante o curso, alguns alunos tiveram discussões sérias com o mestre, pois achavam que ele estava atacando pessoalmente o ator. Não entendiam que era algo a favor da cena. Nesses casos, ele pedia para o ator tirar o nariz, evidenciando que sua relação era com o *clown* e não com a pessoa. Porém, como a relação era baseada em características pessoais do ator, essa confusão era inevitável, previsível e fazia parte do processo.

Conforme Cida Almeida (2005), uma *Senhora Loyal*, denominada Dona Negron, existem até hoje, pessoas que não entendem a linguagem da máscara, pois o mestre está se dirigindo aos dois, ao ator e também à personagem *clown* que está sendo construída. A aula causa uma paranóia, principalmente no início, pois é a partir dela, das incertezas, das dúvidas, do não-raciocínio, que vai se gerar uma personagem cômica espontânea e verdadeira. “O ator nunca cria em cima de uma certeza, mas sim através da dúvida, que o faz buscar outras coisas.” (ALMEIDA, 2005, ver anexo).

O ator, nessa linguagem, conforme Ivan Oliveira (2005), era estimulado a expor o seu ridículo e, por essa razão, as pessoas colocavam uma série de defesas. De modo geral, todos tentam, a todo tempo, esconder seus defeitos. Então, esse “colocar para fora” elementos até então ignorados proporcionava para o ator, que não entendia a proposta, um série de confusões e conflitos pessoais. Alguns conseguiam entender e se livravam dos bloqueios, outros resistiam e desistiam da linguagem proposta.

O curso, ministrado em 1983, durou cerca de duas semanas, com encontros todos os dias de três a quatro horas. Eles terminaram com a montagem da peça de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, e as personagens eram concebidas como *clowns*. Algumas personagens extras foram inseridas, como o Ponto, que soprava o texto para os atores, mas que não sabia ler direito, e o Diretor, que orientava os atores-*clown* a interpretar e encenar<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Este último quem fazia era o ator Plínio Soares (2006) e, segundo ele, foi inspirado em Antunes Filho. Por isso, fumava cigarro, era enérgico e rígido.



**Foto 4** – O ator Plínio Soares fazendo o curso de *clown* de Zigrino, em 1983. Fonte: Acervo pessoal de Plínio Soares.

Francesco Zigrino considerou o processo do curso muito divertido e prazeroso; sentiu certa resistência no início, que considerava normal, mas, para ele, foi um processo muito gratificante:

O primeiro passo foi um treinamento de desbloqueio e uma composição da personagem *clown*, em que o principal artifício cênico é o nariz de palhaço que todos os participantes usam. Cada um desenvolve seu *clown* e tentam encontrar, no texto de Shakespeare, uma personagem que mais se adapte ao *clown* individual. A partir daí, é ainda o *clown* que vai interpretar a nova personagem, num trabalho em que, segundo os alunos, “a parte cômica é muito desenvolvida, dentro de uma técnica interessante de montagem da personagem que não haviam experimentado. (FREITAS, 1983, p. 12).

Além da construção da personagem cômica, os alunos tinham de interpretar a personagem de Shakespeare, não esquecendo o tipo cômico treinado no início. Não era simplesmente representar o Puck: tinham de fazê-lo por meio do *clown* que haviam descoberto. Por isso, nos ensaios, não tiravam o nariz, como se o *clown* ensaiasse a peça (e

não propriamente o ator). A postura do diretor é diferenciada, pois não está trabalhando somente com os atores, mas sim com os *clowns* nos ensaios. Todo esse procedimento faz parte do jogo da cena. Dessa maneira, os alunos antes de chegarem nesse estágio, faziam vários exercícios para estimular a lógica do *clown*.

Um exercício extremamente importante nesse processo, vindo dos ensinamentos de Lecoq, foi o “faça-me rir”. Cada ator, com o nariz, vai até o palco e precisa fazer o *Senhor Loyal* dar risada. O desafio de fazer rir uma figura com cara amarrada, rígida, de poucos amigos, criava um clima de medo, constrangimento, vergonha, timidez, desespero e angústia nas coxias. Mas, Zigrino lidava com tudo isso a serviço da cena, apontando, à sua maneira, o que era interessante e o que não era. E, se acaso o ator conseguisse a proeza de fazê-lo rir, sabia que seu caminho como *clown* estava seguindo na direção correta.

O apito e às vezes o chicote eram instrumentos para marcar, ainda mais, essa figura de dono e autoridade do jogo. Quem entendia, conseguia estabelecer uma relação com ele e sua personagem crescia a cada jogo.

Cida Almeida (2005) conta que, no seu exercício de “faça-me rir”, realmente não sabia o que fazer, mas foi para a cena sem pensar exatamente o que aconteceria. Francesco Zigrino, como ainda não sabia falar português perfeitamente, cumprimentou-a em italiano, quando ela entrou em cena. Ela, que não entendeu o que ele havia falado, fez cara de dúvida e perguntou: “– O senhor está me desrespeitando?” Então ele riu por ela não o ter entendido e ainda o ter questionado. Desse momento em diante, a sua personagem estabeleceu uma relação com o *Senhor Loyal* que resultou numa personagem com as seguintes características: não entender o que falam, dar outro sentido às coisas e ainda questionar com uma postura de “saber tudo”. Enfim, ela não entendia quase nada do que

ele falava e, conseqüentemente, sua personagem foi sendo construída nessa relação. É importante ressaltar que, com o nariz vermelho, ela apreendeu a proposta, pois sabia que aquele seu jeito de não entender causava risos na platéia.

Se o ator tivesse uma tensão na região dos lábios, Zigrino o chamava, por exemplo, para fazer um aquecimento com os demais atores cuja região aquecida era a boca. Caso a atriz tivesse um jeito bem feminino de se comportar, ele estimulava a exagerar essa característica, em favor do *clown*. E, ainda, se o ator fosse sisudo, bravo, briguento, a relação com ele era mais tensa, pois as duas personalidades eram iguais, porém o *clown* era colocado a comandar a situação perante os outros mais submissos. Nesse último exemplo, Zigrino brincava com as relações de *clown* Branco e Augusto.

Alguns aspectos, como a generosidade e a simplicidade, também foram mencionados durante o curso. A generosidade era solicitada a todo tempo, na medida em que o ator precisava ser solidário com o companheiro de cena, escutar o público e o *Senhor Loyal*.

Esse procedimento, com a máscara, foi inspirado na figura dos palhaços de circo, pioneiros dessa composição da personagem cômica. Porém, no teatro, não temos a convivência, dia a dia, dos circos tradicionais. No entanto, o aspecto lúdico e divertido da personagem precisa ser estimulado. A máscara vermelha utilizada no começo do processo permitia que o ator se distanciasse e se aproximasse, ao mesmo tempo, dele próprio, para então construir um ser engraçado, curioso, esperto e alegre. Esses sentimentos, no treinamento com o Zigrino, eram estimulados a todo tempo.

O treinamento de *clown* aproxima-se do ator na medida em que são as suas características pessoais que vão servir de material para a composição da personagem e,



junto com isso, ele distancia-se porque a máscara em seu rosto lembra que está representando, que é teatro e não a realidade da sua vida pessoal. As características são apontadas pelo *Senhor Loyal* e pelos demais participantes durante o todo processo. As aptidões circenses são muito valorizadas para a composição da personagem, mas o ator não as precisa ter necessariamente.

O diretor italiano também trabalhava o andar desse *clown*. Assim, os atores experimentavam vários tipos de caminhadas diferentes e exageradas para chegarem a um andar interessante que condissesse ao tipo que estava sendo criado. Exercícios de “como ele se comporta em determinadas situações”, eram praticados a partir de motivos como perigo, chãos quentes, frios, com alguns obstáculos etc. Neles, o ator tinha de reagir, construindo um raciocínio para compor o seu *clown*.

Francesco Zigrino chegou a realizar um outro curso de *clown* na EAD com as mesmas características, no ano de 1985<sup>17</sup>. Para os alunos, a máscara exige um desempenho do ator que difere do cotidiano, além de ajudar no seu treinamento. Plínio Soares (2006) diz que esse curso foi essencial para o trabalho dele, pois utiliza a técnica de construção da personagem para todas as peças que realiza até hoje.

Zigrino, aqui no Brasil, não aplicou todas as técnicas de Lecoq. Uma das que não desenvolveu foi a do bufão, que tem uma raiz cultural norte-européia<sup>18</sup>. Percebeu, quando fez curso com Lecoq, que os atores da Inglaterra, da Dinamarca, da Holanda e da Escandinávia tinham facilidade de entender e desenvolver o bufão. Os italianos e os marroquinos não tinham essa facilidade, pois o bufão exige um ator político. O bufão, sem

---

<sup>17</sup> Participantes: Ariela Goldman, Ivan Oliveira, Regina Galdino, Rodrigo Matheus, Plínio Soares, Renato Prieto, Fernando Peterlinkar, Wilma de Souza, Alexandra Golik etc.

<sup>18</sup> O mesmo ocorre com Pulcinella, por exemplo, que tem suas origens no Sul da Itália. Atualmente, no Norte italiano, a personagem não é facilmente entendida, conforme Zigrino (2005, ver anexo).

essa temática, não significa nada. Isso não quer dizer que a união entre *clown* e a *commedia dell'arte* não tenha esse sentido, mas as personagens são mais equilibradas no jogo do que o bufão<sup>19</sup>.

Além dos *workshops*, Zigrino estava em cartaz com o espetáculo *Pinóquio*, momento em que convidou atores brasileiros para participarem da montagem. Também foi convidado pela EAD para dirigir algumas finalizações de curso com os alunos. Duas turmas passaram pelos ensinamentos do diretor. Os três espetáculos que ficaram em cartaz possuem características das máscaras, tanto no processo de preparação, quanto na encenação. É importante analisar cada um dos seus espetáculos para coletar características do seu trabalho<sup>20</sup>.

### 3.1 Pinóquio

*Pinóquio*, de 1983, uma produção do Teatro degli Audaci<sup>21</sup>, contou com a participação de atores brasileiros da EAD<sup>22</sup>. Esse grupo de italianos e brasileiros, aqui no Brasil, foi denominado Teatro Alquímico e ficou com a peça em cartaz até 1984. A convite

<sup>19</sup> Zigrino acredita que, para os latinos, a relação com o poder é mais tênue do que em outros lugares, ou seja, não foram culturalmente treinados para enfrentar o poder, característica típica do bufão.

<sup>20</sup> Em julho de 2005, Francesco Zigrino voltou ao Brasil, ficando por dois meses para aplicar suas técnicas e apresentar seu espetáculo solo. Eu mesma tive a oportunidade de acompanhar um workshop de palhaço ministrado por ele. No curso, priorizava a relação com as personagens, trabalhando com o lúdico, com a capacidade de conscientização e com o aproveitamento de suas próprias características e do jogo entre ele e os companheiros de cena, assim como em 1983. Por exemplo, propôs que cada um decorasse um pequeno texto para apresentar no outro dia, individualmente. As apresentações foram ocorrendo, e ele ia intervindo conforme surgiam elementos interessantes, ajudando na composição das personagens. Valdecir Nery, palhaço Salomão, um dos participantes, falava o texto normalmente e tinha um apito pendurado em seu pescoço. Zigrino, então, sugeriu que ele usasse o apito na boca enquanto falava. A partir desse momento, recitou o texto, de maneira que sua voz saiu junto com os sons agudos do apito. Esse elemento deu graça à cena, pois um adereço pôde ser utilizado a favor do riso. Em todas as personagens, apontava esses detalhes que destacavam o talento cômico do ator e provocavam gargalhadas no público.

<sup>21</sup> A companhia era composta pelos seguintes artistas, além do Zigrino: Carla Berlati, Marcella Cioni, Guido Giacomossi e Andréa Indelliccati. Todos italianos, vindos de Taranto, para representar e produzir o espetáculo.

<sup>22</sup> O elenco era formado por nove atores brasileiros: Alexandra Golik, Ariela de Ó, Attilio Caésar, Cássio Scapin, Cida Almeida, Eduardo Calil, Lu Bigattão, Marcos de Moraes e Paulo Marcio.

do SESC Pompéia, que comemoraria o centenário da personagem Pinóquio, Francesco Zigrino apresentou sua peça pela primeira vez no país.

O professor Miroel Silveira, na época, ajudou na montagem de *Pinóquio*, pois era um estudioso da linguagem das máscaras, principalmente a *commedia dell'arte*, segundo o próprio Zigrino.

O cenário era composto de uma estrutura de madeira<sup>23</sup>, que se abria, transformava-se e movia-se como num passe de mágica. Como biombos móveis, eram guiados pelos atores e, a cada cena, adquiriam um formato diferente para a história. Esse dispositivo cênico, no primeiro momento, era um grande livro e, depois, passava a ser casa, estalagem, palco de fantoches, tela de teatro de sombra; ou seja, a mobilidade era explorada à exaustão.

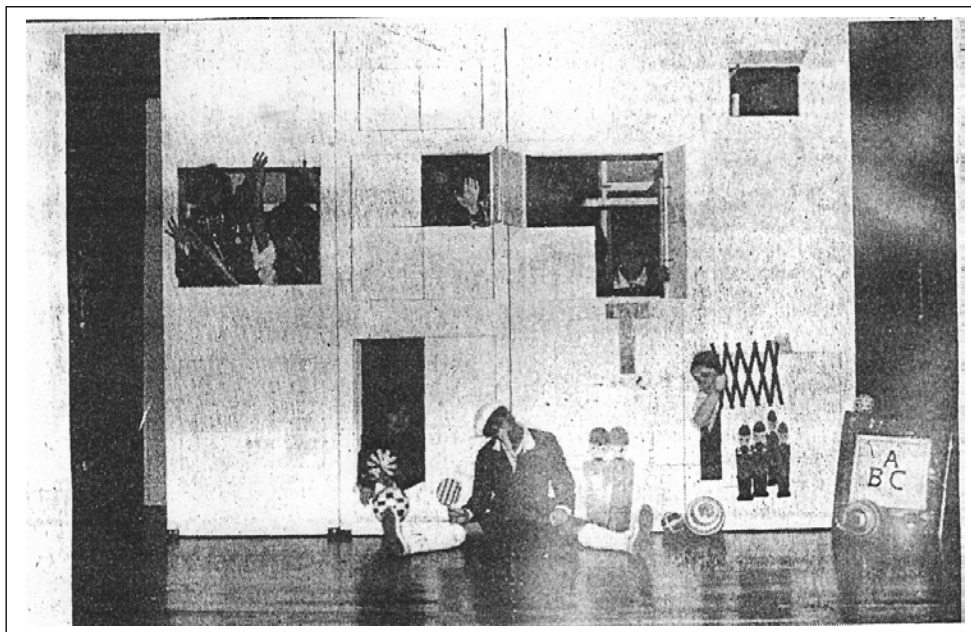
Efeitos visuais, mágicos e lúdicos estavam presentes. Sem a palavra (que era usada somente no prólogo inicial), os atores abusavam da linguagem gestual, aliada à animação de fantoches, teatro de sombras, dança e pantomima.

Cássio Scapin interpretava o protagonista e, como havia participado do curso de *clown* com o diretor, utilizou elementos do tipo cômico na personagem Pinóquio. A conhecida história do boneco, escrita por Carlo Collodi, foi adaptada pela companhia italiana para o teatro e permitia uma viagem de ilusões<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Ver Foto 5.

<sup>24</sup> Em 1985, o espetáculo ganhou o Prêmio do Ministério da Educação e Cultura (MEC) – Troféu Mambembe, cujo órgão oficial era o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), de melhores espetáculos, com destaque a melhor direção na categoria infantil (MOSTAÇO, 1985, p.30).



**Foto 5** – *Pinóquio*, apresentada no Centro Cultural São Paulo. Fonte: *Folha de S.Paulo*. Teatro infantil/crítica. São Paulo, 4 set. 1984.

Muito elogiado pela crítica, o elenco era visto não só como bons atores, mas também como bons manipuladores. A produção era feita pela empresa Pimba Produções, que tinha como líder a atriz Cristiane Paoli Quito<sup>25</sup>. Ela produziu o espetáculo apresentado no Centro Cultural São Paulo e fornece sua opinião a respeito.

[...] eu tinha produzido uma coisa muito interessante, para época. Primeiro que o Francesco Zigrino trabalhava com a música de Stravinsky *A sacração da primavera*, num volume altíssimo para criança. Com quatro módulos, como se fossem armários com rodinhas, que mudavam e se transformavam. Então tinha teatro de sombras. O Gepeto, por exemplo, aparecia em teatro de sombras [...]. Esses quatro módulos transformavam-se na cenografia e também era como se tivessem movimentos. Em conjunto com a luz aquilo também dava uns momentos de opressão para o Pinóquio. E tinha uma cena muito bonita e simples para a época, de solução, que era a da baleia. Uma escada com um plástico preto representava a baleia, e realmente dava essa dimensão. A molecada e os pais adoravam, porque obviamente o teatro não subestimava, de maneira alguma, as crianças, pelo contrário, valorizava a sua inteligência e, também, dava espaço para que o pai tivesse essa qualidade teatral. (QUITO, 2005, ver anexo).

<sup>25</sup> Cristiane Paoli Quito, mais tarde, trabalhou como atriz com o diretor Zigrino. Atualmente é uma das referências no trabalho sobre o palhaço no Brasil.

A música de Igor Stravinsky produzia um efeito sonoro muito relacionado com a imaginação da criança; a música tocava durante toda a peça. No livro de Lecoq, o músico em questão é referência para o trabalho de ritmo com os atores. A música, na escola do francês, é vista como se fosse uma matéria e um organismo em movimento. Segundo Lecoq, quando os atores conseguem incorporar a música nos seus movimentos e nas cenas, o espetáculo ganha muito mais vida e encanto. “A música não deveria servir somente para preencher vazios, como acontece freqüentemente em muitos teatros.” (LECOQ, 2003, p. 83).



**Foto 6** – *Pinóquio*, feito pelo ator Cássio Scapin. Fonte: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1 set. 1984.

A encenação usava, predominantemente, a linguagem dos gestos. Os elementos utilizados eram simples e, segundo a crítica (GARCIA, 1984), repletos de imaginação, com um bom visual, que integrava os atores, fantoches, teatro de sombras, sem parecer serem costurados propositadamente, pelo contrário, eram todos entrelaçados de maneira orgânica e natural. Para Clóvis Garcia, “[...] o diretor imaginou um espetáculo sem palavras – há apenas um prólogo de apresentação do próprio Pinóquio –, utilizando a dança e a mímica, no gênero que se convencionou chamar de pantomima, forma teatral bastante rara entre

nós.” (*idem, ibidem, s.p.*). Nessa observação, verifica-se que o uso da mímica e das imagens era algo relativamente inédito para o teatro, no período. Assim, Francesco Zigrino despertou, com esse espetáculo, o conhecimento de elementos pouco utilizados por nossos atores.

O teatro durante muito tempo foi dominado pela ditadura da palavra, marcações, cenário, música etc... Tudo girava em torno do que deveria ser dito. As preocupações atuais tentam dar valor semelhante ao movimento, aos gestos, ao cenário, à música. E, para ser conseqüente, esta encenação praticamente não utiliza a palavra. Como uma revista aberta tenta nos mostrar as imagens na história do boneco. A utilização dos objetos e de armações que se transformam a cada cena dão (*sic*) a dinâmica do espetáculo. (CAMARGO, 1984, s.p.).

Nessa última crítica, percebe-se que *Pinóquio* explorou recursos diferenciados e criativos. Francesco Zigrino aplicou seus conhecimentos adquiridos tanto com Mario Ricci quanto com Lecoq. Essa peça permitiu que muitos atores brasileiros e profissionais da área, conhecessem seu trabalho, assim conseqüentemente, depois dessa temporada, Zigrino foi chamado para preparar atores e dirigir espetáculos de alunos na Escola de Arte Dramática – EAD, na Universidade de São Paulo - USP.

### 3.2 Esperando Godot

Na EAD, em 1985, com alunos do 3º ano<sup>26</sup>, o diretor montou *Esperando Godot*, de Samuel Beckett<sup>27</sup>. Os alunos queriam montar um texto clássico que enfatizasse a interpretação, associada à falta de perspectiva diante do mundo<sup>28</sup>. Daí a escolha do texto,

<sup>26</sup> *Esperando Godot* foi realizado pelos atores Plínio Soares (Estragon), Renato Prieto (Vladimir), Fernando Petelinkar (Lucky), Wilma de Souza (Pozzo) e Ivan Oliveira (Menino) (esses dois últimos atores eram convidados). Era uma montagem de final de curso, um exame público.

<sup>27</sup> Em São Paulo, a obra já havia sido montada pela própria EAD, em 1955, com a direção de Alfredo Mesquita, pela companhia de Cacilda Becker em 1969 e com Antunes Filho em 1977.

<sup>28</sup> Informação retirada do Projeto *Esperando Godot*, apresentado para a realização da montagem, arquivo pessoal de Ivan de Oliveira.

que foi seguido literalmente, sem nenhum corte. O resultado foi um espetáculo longo, segundo Zigrino, insuportável para a platéia, já que durava quase três horas<sup>29</sup>.

A montagem foi realizada a partir dos resultados obtidos durante o curso de *clown* ministrado na EAD. A proposta era aplicar o nariz vermelho em Estragon e Vladimir<sup>30</sup>. As demais personagens tiveram um treinamento de *clown*, mas Zigrino optou por não usarem, na apresentação, a máscara do palhaço.

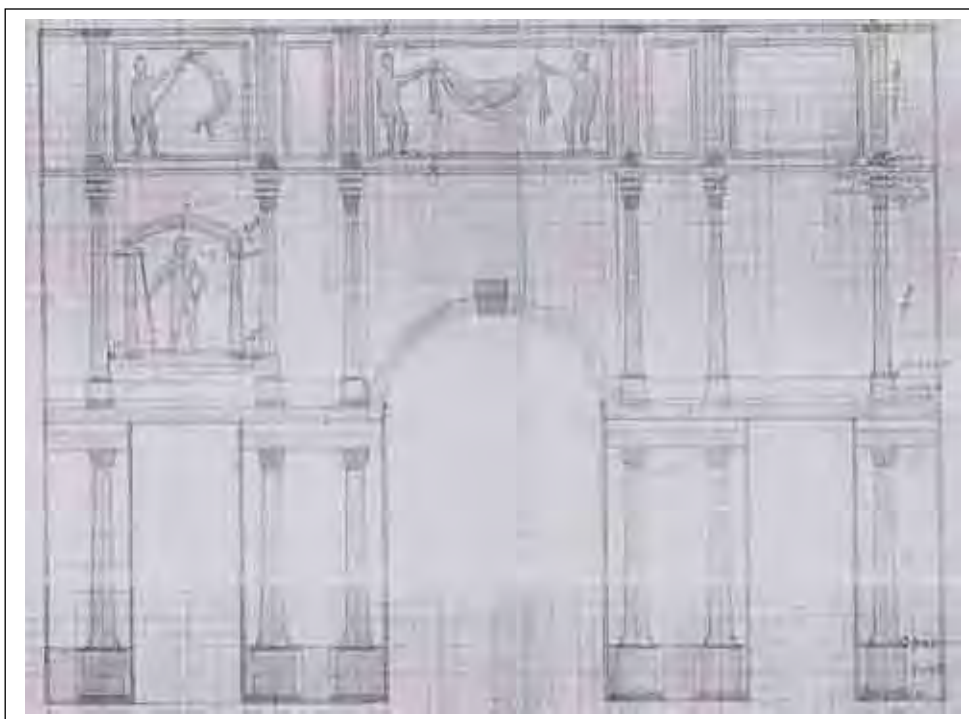
O cenário foi concebido por Cláudio Luchesi a pedido de Zigrino. Reproduziu-se o palco do Teatro Olímpico, do Palácio de Vincenza, na Itália, que foi projetado por Paládio, na Renascença. O primeiro teatro fechado que se tem notícia; possui uma cena fixa para qualquer peça. “Assim surgiu a idéia de fazer no primeiro teatro da Renascença a última grande peça trágica da modernidade: *Esperando Godot*.” (ZIGRINO, 2005, ver anexo).



**Foto 7** – Palco do Teatro de Vincenza. Fonte: RIGON, Fernando. *Il Teatro Olimpico de Vincenza*. Milano: Guide Artistiche Electa , 1989, p. 23.

<sup>29</sup> Segundo Zigrino, a peça não era de fácil aceitação pelo público, porque era muito longa e excessivamente técnica. A preocupação principal era com a formação dos atores e não com a encenação

<sup>30</sup> Ver Foto 8.



**Imagem 1** – Desenho do projeto de cenário de *Esperando Godot*. Fonte: Acervo pessoal de Plínio Soares.

As semelhanças entre o original e o projeto para o cenário são visíveis. A estrutura foi feita de madeira e ocupava um espaço muito grande no teatro. Vladimir e Estragon permaneciam o tempo todo em frente ao cenário; o Menino, Pozzo e Lucky entravam pelas laterais e pelo centro do palco.

A arquitetura da peça não permitia uma grande comunicação com o público, fator importante que a máscara do palhaço exige. O espetáculo era bem feito, bonito, correto, mas ficava longe do público. Os atores eram muito jovens, a peça muito complicada e não tinha um gesto, um olhar, que não tivesse ensaiado e estudado. Foram cinco meses de ensaio. Tinha uma tradução, mas fez-se outra. Trabalhamos com três traduções, a original, o italiano e o português (ZIGRINO, 2005, ver anexo).

Um cenário muito grandioso ocupava o fundo do palco. Os atores ficavam pequenos diante da estrutura. Interpretavam à frente do cenário com as máscaras de nariz vermelho nos personagens principais. De acordo com o diretor e os próprios atores, o resultado não foi muito satisfatório, pois precisavam de mais treinamento com a máscara.





**Foto 8** – Plínio Soares e Renato di Pietro nas personagens Vladimir e Stragon, utilizando o nariz vermelho, caracterizando a criação de Beckett como uma linguagem “clownesca”. Fonte: *Notícias Populares*. São Paulo, 1 mar. 1985.

O que mais chamou a atenção dos críticos, além da máscara de nariz vermelho nos atores, foi a participação de uma percussionista que tocava, ao vivo, instrumentos que pontuavam toda a interpretação e a movimentação dos atores. Os sons de passos, de tombos, malabarismos, acrobacias, impressionavam pela sincronia entre a percussionista e os atores, além de fornecer à cena encanto e vivacidade.

O espetáculo era totalmente cronometrado. Francesco Zigrino trabalhava com uma minutagem certa para cada cena. Tudo tinha um tempo certo para acontecer. Segundo Ivan Oliveira (2005), lembrava a linguagem cinematográfica com um tempo exato de cada cena.

Jacques Lecoq (2003) trabalha, em seus cursos, a dinâmica dos gestos a partir dos sons. Ele acredita que o gesto, acompanhado de um som, facilita a comunicação, pois o público tem mais elementos para entender o que está sendo transmitido. Por isso, em sua escola, trabalha a relação de gesto e som, ritmo e movimento:

[...] quando um ator levanta um braço, o público deve receber um ritmo, um som, uma luz, uma cor. A dificuldade pedagógica está em ter uma visão suficientemente exercitada para discernir, entre os diferentes gestos propostos, aquilo que determina e caracteriza o gesto explicativo, o gesto formalizado e o gesto poético exato. Pouco a pouco, os próprios alunos tendem a adquirir um olhar sutil sobre as matrizes dos gestos. Na realidade, o público deveria ter esse mesmo olhar: descobrindo então riquezas desconhecidas. Pelo que se oferece, de modo geral, há um nível de banalidades, então vemos que isto é impossível. A formação do olhar é tão importante quanto a formação da criação. De nada serve dar um bom vinho aos que não sabem apreciá-lo! Isso é o que eu chamo de cultura: o poder de apreciar verdadeiramente as coisas. (LECOQ, 2003, pp. 83 e 84, tradução nossa).

Plínio Soares, para interpretar Vladimir, precisou fazer aulas de circo. As técnicas circenses aprendidas no Circo Escola Picadeiro, como acrobacia, equilibrismos, saltos etc., não foram utilizadas o tempo todo no espetáculo, mas forneceram ao ator uma agilidade física indispensável para a composição. O *clown*, interpretando as personagens, fornecia a simplicidade, a limpeza de gestos, a necessidade de expressão corporal, a essência de cada personagem, a espontaneidade e a ingenuidade que pontuavam toda a interpretação (SOARES, 2006). A opção pelo *clown* se deu devido à participação dos alunos no *workshop*. Os atores, conforme Zigrino, procuram na técnica do *clown* algo que eles já têm.

Para desenvolver a personagem Menino, Ivan Oliveira aplicou características do seu *clown*, tipo Augusto. A lógica da personagem de Beckett era propícia para o absurdo do *clown*. O Menino aparecia somente no final de cada ato. Antes de terminar o Primeiro Ato, ele vinha dizer a Vladimir e Estragon que Godot viria somente amanhã. No final do Segundo Ato, entrava para avisar que o Godot só viria no dia seguinte. A idéia de Zigrino era, inicialmente, duas personagens, uma para cada ato, como se fossem gêmeas. A única diferença entre um Menino e o outro seria as meias trocadas. A personagem ficava o tempo

todo de perfil para o público, somente quando ele falava que Godot não viria é que o ator se virava de frente para o público<sup>31</sup>.

De modo geral, nas montagens desse texto, essas personagens, nos últimos tempos, são vistas com um estilo “clownesco”. Antunes Filho, em sua montagem com atrizes no papel das personagens principais, enfatiza que Beckett não deve ser visto como algo romântico:

Quando se interpreta Beckett, as pessoas vão com o sentimento, já entram sofrendo. E não é nada disso, é um jogo de palavras. Jogue palavras, procure se divertir, o ritmo é importante, é uma espécie de “clownerie” um com o outro, porque um precisa do outro, uma espécie de “Gordo e o Magro. (ANTUNES FILHO *In* LIUDVIK, 2006, p. 6).

Com esse sentido, Pozzo e Lucky<sup>32</sup> tiveram uma relação de *clown* Branco e Augusto. Pozzo guiava pela coleira o Lucky, para estabelecer essa relação de comando e obediência, do correto e do desajustado.

Na cena do piquenique, Lucky, após tirar os alimentos da cesta (que tinha duas aberturas), coloca-os de volta. Porém não era uma simples ação. Pozzo, então, fazia um verdadeiro número de malabarismo para encaixar os objetos na cesta. Eles giravam, saltavam, equilibravam-se nas mãos e, depois, caíam perfeitamente dentro da cesta. “Tudo na peça tinha que ter certa dificuldade, um desdobramento, um encontro para transformar essas ações aparentemente cotidianas e simples em verdadeiras performances artísticas. Nunca ele [Zigrino] dava uma solução fácil para a cena. Ele sempre tentava utilizar recursos de imagens ou elementos circenses, que acreditava valorizar muito o espetáculo.” (OLIVEIRA, 2005, ver anexo).

---

<sup>31</sup> A personagem também tinha um patinete que a conduzia pelo palco. Zigrino fez o ator treinar e dominar muito bem o brinquedo para se locomover perfeitamente em cena. Ver foto 11.

<sup>32</sup> Ver Fotos 10 e 12.



**Foto 9** – Menino (Ivan Oliveira) e Estragon (Plínio Soares). Fonte: Acervo pessoal de Ivan de Oliveira.

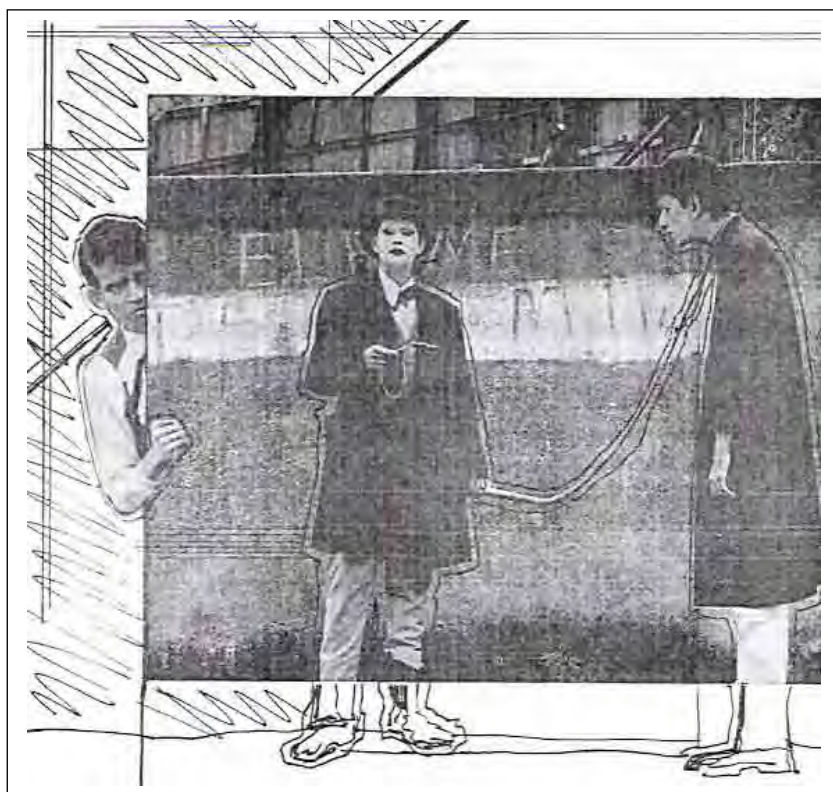
A crítica, de modo geral, estranhou a proposta de se colocar um palhaço na obra de Samuel Beckett. O autor era visto como um grande intelectual que trazia em suas obras uma série de discussões sociais. Dois palhaços encarando o texto com um viés cômico, para a crítica, esvaziavam o sentido de *Esperando Godot*. Porém a encenação e a novidade de linguagem foram elementos elogiados por quase toda a imprensa. Segundo Edélcio Mostaço (1985), não faltavam méritos artísticos para o espetáculo, embora a peça deslocasse todo o seu universo poético para uma visão de *clown*. Para ele, Zigrino junta os dois atos em um e retira todas as idas e vindas que no texto indicavam exatamente o vazio em que vivem perplexas as personagens. Esse vazio, segundo ele, torna o texto cheio de sentidos, o que Beckett desejou não ter sentido algum.



**Foto 10** – Plínio Soares (Estragon), Wilma de Souza (Pozzo) e Renato di Prieto (Vladimir). Fonte: Acervo pessoal de Ivan de Oliveira.



**Foto 11** – Ivan Oliveira (Menino) com a patinete. Fonte: Acervo Pessoal de Ivan de Oliveira.



**Foto 12** – Ivan Oliveira (Menino), Wilma de Souza (Pozzo) e Fernando Petelinkar (Lucky). Fonte: Programa de Divulgação do Espetáculo USP.

Ivan Oliveira admite que Francesco Zigrino trouxe muita disciplina para o grupo. O domínio da técnica foi uma exigência do diretor, para depois o ator criar, inventar, ampliar e transformar, de acordo com suas necessidades.

A duração da peça e a estrutura do cenário inviabilizavam comercialmente sua continuação, embora fosse desejo dos atores. Zigrino, no entanto, não abria mão do tempo da peça e nem do cenário. Mesmo com o interesse dos alunos em continuar com o trabalho, diminuindo o tempo de duração e eliminando o cenário, a peça não se manteve. A partir desse momento, o grupo rompeu com Zigrino, e o espetáculo não foi mais apresentado.

### 3.3 O arranca dentes

Conforme Zigrino, a volta da *commedia dell'arte* na Itália também era algo novo no circuito teatral. Um espetáculo muito importante para a retomada desta linguagem foi *Arlequim, servidor de dois amos*, em 1947, de Carlo Goldoni:

Sobre a *commedia dell'arte*, nesta época, conhecia-se o grande espetáculo do George Strehler, com personagens da *commedia dell'arte*, montado no fim dos anos 1940, na Itália. O espetáculo denominava “Arlequim, servidor de dois patrões”, de Goldoni. Em Nápoles, na Itália, tinha poucas montagens de *commedia dell'arte*, principalmente com a personagem Pulcinella, uma máscara que não tem a ver com nenhuma outra personagem deste teatro. Pulcinella é uma personagem que não tem relação nenhuma com as máscaras. As outras máscaras são todas do norte da Itália, como o Arlequim, Dottore, Pantalone etc. No entanto, esta *commedia* não tinha uma experimentação e a tradição como agora. Atualmente sim, tem um estudo, um interesse maior pelo estilo e demonstra claramente também uma importante técnica para o ator. (ZIGRINO, 2005, ver anexo).

Francesco Zigrino, no entanto, almejava trabalhar essa linguagem com atores brasileiros. Assim, em 1985, o diretor foi convidado para dirigir um espetáculo com alunos do 2º ano da EAD. A turma desse período era grande e precisou ser dividida em duas. A primeira trabalharia, com o diretor Ulysses Cruz, a peça *O despertar da primavera*; a outra, com o Zigrino as máscaras da *commedia dell'arte*, a partir de um roteiro de Flaminio Scala, *Il cavadente*<sup>33</sup>.

Conforme Débora Serritelo (2006), a maioria optou pelo Ulysses Cruz, pois encaravam a *commedia dell'arte* como algo velho, um teatro antigo. A linguagem, por não ser conhecida, não era encarada como algo renovador para o trabalho do ator. Somente oito mulheres aceitaram o novo desafio<sup>34</sup>. Como faltavam atrizes para compor o elenco,

<sup>33</sup> O *canovaccio* foi a base para a criação dos diálogos, realizados com a ajuda das atrizes nas improvisações.

<sup>34</sup> Ver Anexo B, Imagem 8, p. 170, com a ficha técnica do espetáculo.

optaram por chamar mais mulheres. O elenco feminino faria todas as personagens masculinas e femininas<sup>35</sup>.

O *canovaccio* trabalhado pelo grupo era de Flaminio Scala (1547-1624), que se tornou famoso, em Paris, pois começou a registrar o improviso dos atores de *commedia dell'art*<sup>36</sup>. Os textos eram escritos a partir das cenas apresentadas e também conforme a interpretação dos atores. Scala era de família nobre, porém cortou o próprio nome ao filiar-se aos comediantes, pois a nobreza encarava essa profissão depreciativamente (BARNI *In SCALA*, 2003).

Conforme Barni, os *canovacci* de Scala, apesar de terem uma ambição literária, não traziam diálogos prontos, mas sim um traçado das ações cênicas. O autor tornou-se pioneiro nesse tipo de publicação e é o único de que se tem notícia.

Em seu *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Flaminio Scala não redige por extenso o texto das comédias, com falas e rubricas, como se costumava fazer: vale-se, ao contrário, da forma do “cenário”, ou *canovaccio*. Abre cada fábula com um “argumento” que condensa a ação e o contexto anterior à ação cênica; enumera personagens e “coisas” necessárias à encenação, menciona o lugar geográfico da ação. Depois, passa a descrevê-la, inserindo, vez ou outra, no corpo do texto, elementos que são, claramente, “notas de direção” ou explicitações de “exibição de repertório”. Raras vezes encontramos alguma fala (sumária) de um ou outro personagem. (*idem, ibidem*, p. 41).

O *canovaccio* de Scala é de difícil compreensão, pois só quem conhece esse ofício, o tipo de linguagem, o jogo, a relação e as personagens consegue entendê-lo por completo. *Il Cavadente* passa-se em Roma. Pantalone e seu filho Horácio são apaixonados por Isabella, que corresponde apenas ao amor do filho. Sabendo dessa rivalidade, Pantalone

---

<sup>35</sup> Conforme Zigrino, esse foi o primeiro espetáculo baseado num *canovaccio* de *commedia dell'arte* realizado no Brasil. Segundo o diretor, apenas Miroel Silveira, professor da USP, havia estudado algo da *commedia dell'arte* e tinha algumas publicações teóricas. Existiram outros espetáculos com as máscaras, mas foram realizados a partir de textos prontos, como por exemplo, a montagem “Mirandolina”, de Carlo Goldoni com Fernanda Montenegro, em 1964, dirigido por Gianni Ratto.

<sup>36</sup> A tradução em português do *canovaccio* *O arranca dentes* foi publicado no Brasil, em 2003, pela tradução de Roberta Barni, que atuou como assistente de direção do espetáculo.



quer enviar o filho para estudar longe. Isabella fica sabendo e vai consultar-se com uma amiga. Essa lhe apresenta alguns confeitos que, quando ingeridos, podem deixar o sujeito desprovido de juízo. Isabella aceita a magia para convencer Pantalone. A seguir, temos a ação de Pantalone, descrita por Scala (2003)<sup>37</sup>:

Pantalone conta a Pedrolino do amor que tem por Isabella viúva, e diz suspeitar que Horácio, seu filho, lhe seja rival, e que, com esta suspeita, decidiu mandá-lo estudar fora. Pedrolino repreende-o, tomando o partido de Horácio. Pegam-se com palavras e fatos: Pantalone bate em Pedrolino e morde-lhe o braço, mostrando tê-lo mordido forte. Pantalone, ameaçando, vai embora, dizendo que fale com Francisquinha em seu nome, sai. Pedrolino que vai se vingar da mordida que Pantalone lhe deu [...]. (SCALA, 2003, p. 159).

A partir desse início, desenrolam-se três pequenos atos. Os criados interferem tentando concretizar o amor dos jovens e, ao mesmo tempo, vingando-se de seus patrões. Eles se disfarçam de arranca dentes. Doutor, Capitão e enamorados aparecem para fortalecer a história, com disfarces, trocas de papéis e desencontros amorosos. Ao final, Horácio e seu criado Pedrolino comem os confeitos da loucura enviados por Isabella. Ambos ficam fora de si. Pantalone e os demais personagens ficam assombrados com o comportamento dos dois. Isabella, então, oferece-lhe a cura do filho e do criado, desde que ele não seja enviado para longe. Pantalone concorda, e Horácio e Isabella terminam juntos.

O processo de *O arranca dentes* foi bastante intenso. As atrizes fizeram curso antes dos ensaios, baseado na máscara neutra e depois na *commedia dell'arte*. Zigrino desenvolvia um grande trabalho físico no início, estimulando-as a fazer aulas de circo para ganhar a prontidão corporal que as máscaras precisavam. Débora Serritiello explica que, nesse período, o Picadeiro Circo Escola era uma espécie de “quintal” da EAD, pois vários alunos ligados ao teatro físico exercitavam-se nessa escola de circo.

---

<sup>37</sup> Ver *canovaccio* de *O arranca dentes* na íntegra em Scala (2003, p. 157-164)

No aquecimento, Zigrino utilizava um exercício chamado “Cadema”. Os atores ficavam em volta de duas cadeiras. O diretor dava um tema. Os dois que iam para o centro tinham de ter opiniões contrárias. A platéia também participava do jogo. Se um ator, no centro, falava e não se mexia, o outro poderia mexer-se. Caso o ator não falasse, mas se mexesse, o outro poderia falar, mas não se mexer. Um paralisava o outro nas ações, pois não podiam fazer as mesmas coisas. A platéia aplaudia o ator que estivesse agradando na movimentação ou na fala: se ela aplaudisse, dava permissão para que ele continuasse realizando sua ação. Esse tipo de exercício estimulava a escuta do outro, da platéia, além de trabalhar ritmo, prontidão e disponibilidade para o jogo.

Um exercício muito utilizado também era o da corda. Conforme Tiche Vianna, as atrizes tinham de pular corda, tanto sozinhas quanto em duplas e até em trios, como se estivessem em cena. Então, eram trabalhados o ritmo coletivo, o tempo de cada atriz e a sintonia de cada uma em cena. O companheiro de cena funcionava como o metrônomo do outro. O ritmo é um elemento muito importante para a comédia e necessita de um trabalho de prontidão, agilidade e destreza.

Zigrino, principalmente no início de trabalho com máscaras, desenvolvia exercícios que induziam o ator a plantar seus pés no chão. Isso, segundo ele, faz o olhar do ator ganhar precisão e o gesto surgir com maior precisão, desenhado e pontuado. Quando o ator tinha consciência de seu corpo e da sua base para o trabalho, tinha facilidade em focar no objetivo principal. O exercício “faça-me rir” também foi utilizado, assim como a improvisação. As atrizes experimentaram todas as máscaras, e a escolha final foi feita a partir do melhor desempenho e de aptidões físicas de cada uma para determinada personagem. Por exemplo, quem tinha um desempenho melhor nas acrobacias acabou ficando com Arlequim ou Brighella.

A triangulação era treinada e realizada categoricamente. Enquanto uma personagem falava e olhava para frente, os outros olhavam para ela. Quando outra personagem começava a falar, invertiam-se as funções, e assim sucessivamente.

As atrizes tiveram um trabalho de mesa com o roteiro, antes de irem para a cena. Depois de estudarem as personagens e entenderem as ações da peça, improvisavam e anotavam os diálogos que funcionavam, de acordo com suas próprias opiniões e com a do diretor. Conforme Fo (1998), os truques das improvisações na *commedia dell'arte* do século XVI eram conhecidos pelos atores. Eles tinham o domínio de técnicas, de situações, diálogos, *gags* etc. Os recursos cênicos estavam arquivados na memória, permitindo o frescor e a variedade nas cenas. A partir das concepções dos tipos interpretados e das relações das personagens, os atores tinham infinitas possibilidades de jogos cênicos, que eram repetidos, caso o público gostasse.

Francesco Zigrino tinha participação em todo o processo. O figurino, o cenário, o aquecimento, as músicas, a distribuição de papéis, produção do espetáculo etc., eram elementos que recebiam participação do diretor. Com relação ao figurino, por exemplo, a cor roxa foi abominada, pois estava relacionada, principalmente no século XVI, à peste e à fome. Como a *commedia dell'arte* recorria à alegria, essa cor não poderia constar do espetáculo.

Wenceslau Valim, um artesão argentino, morador do Bexiga, confeccionou as máscaras, baseadas nas de Donato Sartori. Zigrino procurava realizar um paralelo entre as máscaras originais e como seria sua interpretação no Brasil. Então, experimentaram um Arlequim com sotaque nordestino e com um pensamento típico da região. O Pantalone era

paulistano, com um pouco de sotaque italiano, o Dottore era mineiro e o Brighella<sup>38</sup> carioca. As personagens falavam em dialeto italiano algumas palavras, principalmente os xingamentos.

Para Zigrino, o Brasil e a Itália possuem algumas semelhanças, com relação às diferenças regionais entre sul e nordeste, nos comportamentos culturais e antropológicos. Esse foi um tipo de pesquisa desenvolvido partindo de uma técnica de base da *commedia dell'arte*, ou seja, pesquisar gestos e atitudes dos lugares onde colocou as máscaras italianas e usar os sotaques. Na transformação em diálogos do roteiro também foram colocadas canções entre as cenas. As canções eram brasileiras e se relacionavam com as ações das personagens. Os figurinos eram típicos da *commedia dell'arte*, e as cenas foram copiadas e inspiradas em desenhos antigos.

Zigrino, para dirigir, fazia uma figura de cara zangada<sup>39</sup>, assim como na pedagogia do *clown*, quando as atrizes estavam de máscaras. Trabalhava numa relação de risco total, pois caso as atrizes não estivessem agradando, ele simplesmente largava tudo e ia embora, ou exigia de forma rígida uma postura de esforço e qualidade. Esse processo guarda alguma similaridade com a *commedia dell'arte* original, que se apresentava nas praças e ruas. O risco no século XVI era constante, a ponto de, se o público não gostasse, atiravam até tomates e objetos nos atores.

---

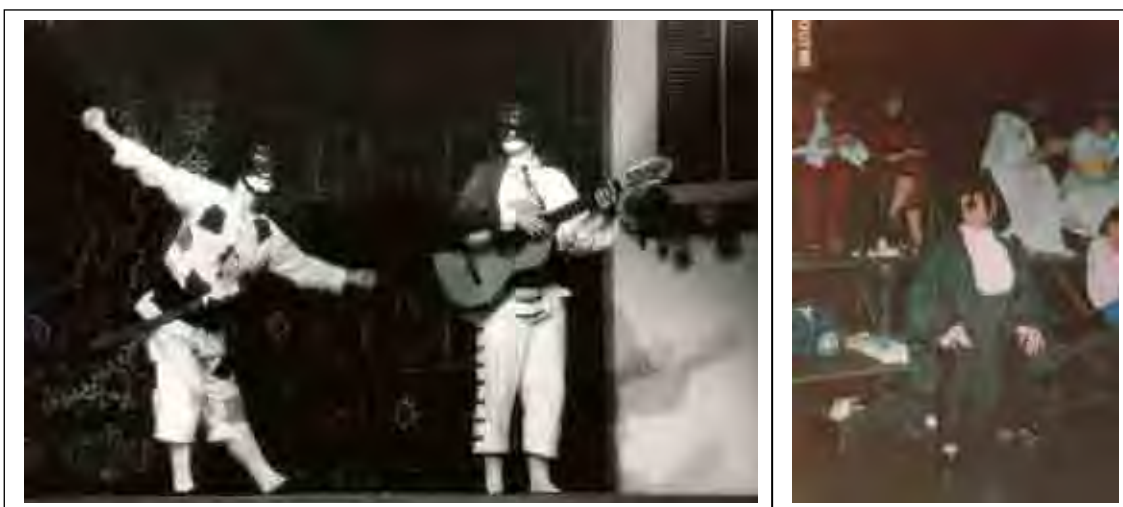
<sup>38</sup> Na montagem de Zigrino, Brighella substituiu o Pedrolino do *canovaccio* original.

<sup>39</sup> O temperamento de Zigrino no trabalho era muito semelhante ao seu temperamento fora dele, conforme comentam os atores nas entrevistas. Ele era uma pessoa extremamente temperamental, complicada e de difícil relacionamento. Em quase todos os grupos em que Zigrino passou, rompeu o relacionamento de maneira nada amistosa. Por exemplo, na estréia de *O arranca dentes*, as atrizes compraram flores e, ao final do espetáculo, queriam entregá-las ao diretor para homenageá-lo de surpresa. Ele recusou-se a descer no palco, explicando depois que para momentos assim ele teria de ser avisado previamente. Tiche Vianna comenta esse aspecto dizendo que ele era um gênio e, por isso, tinha esquisitices que talvez nem mesmo ele entendesse. “No meu olhar, o Francesco era um gênio. Como todo gênio tinha todos os problemas de uma não-compreensão, de um deslocamento de sua época. Alguém que podia ir além muito mais do que foi, mas que teve questões sérias que acabavam envolvendo todos. Uma pessoa de difícil relacionamento.” (VIANNA, 2005, ver anexo).

Francesco Zigrino apresentava para as atrizes cada uma das personagens e também atuava e fazia todas as máscaras. Para Débora Serritielo, ele demonstrava ser bom em todas as máscaras, e as fazia com perfeição. Soraya Saide (2005) ressalta que, além de fazer qualquer máscara, tinha uma disposição física invejável, pois saltava, pulava, girava, assumia qualquer postura, tinha o raciocínio de todas as personagens e preenchia o espaço muito bem.

A formação de repertório individual era outro elemento que Zigrino costumava exigir das atrizes. Instigava cada uma a buscar o que era delas, características que somente elas sabiam fazer e ninguém mais, para engrandecer e diferenciar o trabalho. E ainda, estimular uma relação com a sua história, a sua identidade, o seu local de trabalho e assim por diante.

O cenário da peça era bem rústico, com tapetes pendurados ao fundo do palco. Uma pequena casa no lado direito tinha uma janela para os enamorados. Segundo Soraya Saide (2005), Francesco Zigrino não deixou que elas terminassem de pintar o cenário. Na opinião dela, era para demonstrar ao público que aquilo era um treinamento de alunas, um exercício aberto e amador, não um espetáculo profissional.



**Foto 13 e 14** – *O arranca dentes*, dirigido por Francesco Zigrino, no teatro da USP, em 1985. Na primeira, Débora Serritielo (Arlequim) e Tiche Vianna (Brighella); na outra, Carmen Cozzi, esperando para entrar em cena como Dottore. Fontes: Acervos pessoais de Soraya Saide e Débora Serritielo.

Para as atrizes, essa montagem tinha um teor altamente didático, tanto para elas, quanto para o público. Francesco Zigrino queria mostrar como era realmente a *commedia dell'arte*, no século XVI. Portanto, havia formalismo nos diálogos, algumas piadas eram italianas, não havia nenhum tipo de humor nos enamorados, os xingamentos eram medievais, a peça era longa, pois seguia fielmente o roteiro, entre outras características. Tal como em *Esperando Godot*, o processo de construção da personagem foi riquíssimo, mas o resultado da encenação deixava a desejar, pois não se comunicava com a platéia.

Para Tiche Vianna, tudo era muito formal, tinha um aspecto antigo e desatualizado, que não funcionava para o público. O brasileiro não ria das piadas. Além disso, a linguagem das máscaras era uma novidade, e o espetáculo não comunicava. Como encenação, era algo que despertava a curiosidade e o interesse, mas por tratar-se de comédia, não proporcionava seu maior triunfo: o riso da platéia.



**Foto 15** –Soraya Saide (Franceschina), Débora Nogueira (Pantalone) e Tiche Vianna (Brighella). Fonte: Acervo pessoal de Soraya Saide.

As atrizes permaneciam sentadas o tempo inteiro assistindo, e quando chegava a vez de entrarem em cena, colocavam a máscara, de costas para o público (conforme Foto 16). Quando viravam, eram personagens, em situação de representação. Francesco Zigrino desejava ser didático ao propor essa maneira de apresentar: “essa história com a máscara era de ficar em cena mesmo [sem a máscara]. Era um espetáculo que nascia numa escola, então deveria ter também características pedagógicas e didáticas.” (ZIGRINO, 2005, ver anexo)

Para Débora Serritiello (2006), esse método era muito difícil: estar em cena, mas não representar, apenas assistir, e depois, entrar em cena com a personagem tinha um aspecto muito interessante para quem assistia, porém muito complicado para quem fazia. Muito depois, elas entenderam que se tratava de um exercício, pois ensinavam para o público o que era a *commedia dell'arte*, ou seja, os atores usavam máscaras e construíam as personagens, ao mesmo tempo mostrando que aquilo tinha uma característica pedagógica.



**Foto 16** – Soraya Saide (Franceschina) e Tiche Vianna (Brighella). Do lado esquerdo, as atrizes sem máscaras aguardam o momento de sua cena. Fonte: Acervo pessoal Soraya Saide.

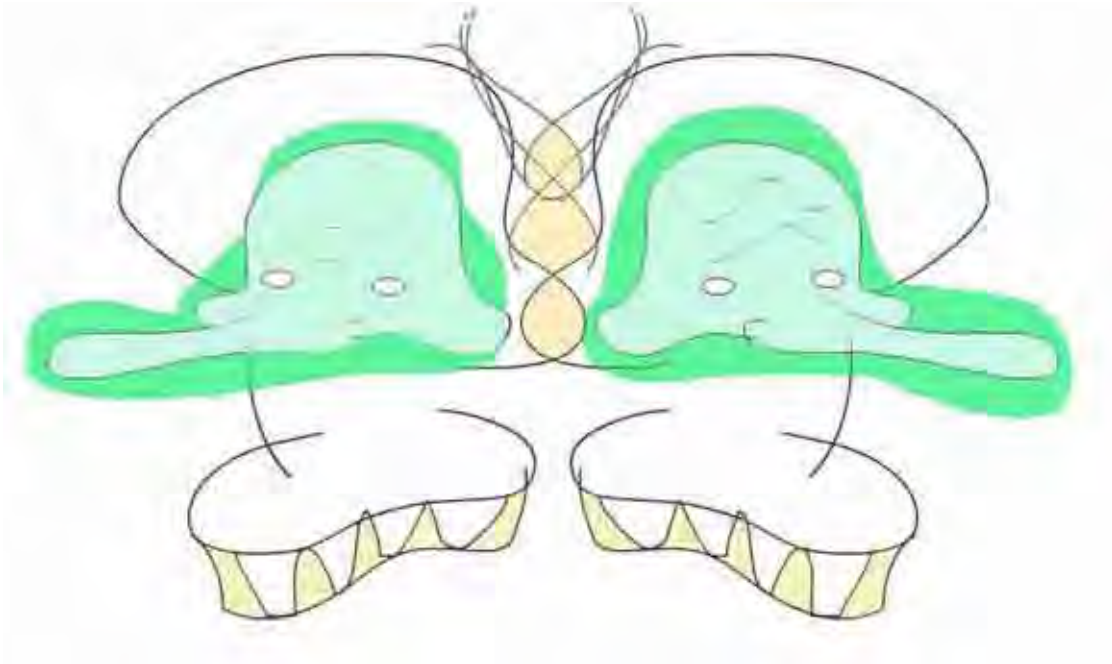
*O arranca dentes* ficou cerca de um mês em cartaz, no Teatro da USP. Depois da temporada, Zigrino apresentou uma proposta para as atrizes de continuar o trabalho e ainda trabalhar com a linguagem do *clown*. Elas ficaram entusiasmadas, pois ainda tinham um convite para se apresentarem no Centro Cultural São Paulo. Porém, uma semana depois, Zigrino voltou para a Itália, deixando nas mãos das atrizes: o espetáculo.



**Foto 17** – Agradecimento das atrizes. Da esquerda para a direita: Mônica Jurado, Carmen Cozzi, Tuna Dwek, Vânia Leite, Soraya Saide, Débora Nogueira e Miriam Palma. Fonte: Acervo pessoal de Soraya Saide.

O espetáculo, para Zigrino, foi um exercício, pois as meninas eram muito jovens e precisavam de um contato maior com as máscaras. Além do mais, segundo as atrizes, o processo com as máscaras era muito novo, e a comunicação com o diretor era muito difícil: muitas vezes, devido à diferença de língua e de cultura, elas não entendiam o que ele propunha. O espetáculo teria de ser adaptado à realidade brasileira, e as atrizes precisavam tornar aquela técnica mais orgânica.





## *Capítulo IV*

*Influências a partir de  
Francesco Zigrino*

## Capítulo 4

### INFLUÊNCIAS A PARTIR DE FRANCESCO ZIGRINO

Francesco Zigrino foi embora do Brasil em 1986, mas seus ensinamentos continuaram a se propagar pelo país. Vários profissionais que passaram pelos cursos e montagens com o italiano, atualmente, realizam trabalhos na formação de novos atores; outros utilizam suas técnicas para a atuação.

#### 4.1 Grupo Le Maschere e Troupe de Atmosfera Nômade

Com um espetáculo em mãos, o elenco de *O arranca dentes* da EAD, mesmo com a saída de Francesco Zigrino, não desistiu. Por conta da saída do diretor, algumas atrizes também decidiram não participar mais da montagem. Porém, as que ficaram desejavam muito continuar com a pesquisa das máscaras. O convite para se apresentarem no Centro Cultural São Paulo aguardava uma resposta, e elas optaram por continuar com a montagem.

O espetáculo passou por uma reforma considerável. A começar pela direção, que foi assumida pela Cristiane Paoli Quito, com a supervisão de dramaturgia de Tiche Vianna.

Com a saída de algumas atrizes, as demais tiveram de dobrar personagens. Elas não tinham mais o apoio da EAD, porém, assim mesmo, resolveram continuar com os ensaios, fundando, por iniciativa própria, o grupo Le Maschere.

Os enamorados foram as personagens que sofreram muitas mudanças: ganharam um humor que não tinham, cantarolando músicas de amor, de sucesso, conhecidas pelo público brasileiro.

O que era um pouco acadêmico passou a ter um *timing* mais adaptado à realidade brasileira. Uma das maiores mudanças foram as relações dos enamorados e o meu papel [o Horácio]. Zigrino queria, por exemplo, um contraponto, em que os enamorados fossem mais românticos, mais simples, mais sérios, e nós [nesta segunda montagem] enfiamos o pé na jaca e era uma das coisas mais engraçadas do espetáculo. (QUITO, 2005, ver anexo).

O espetáculo sofreu cortes e foi reduzido para uma hora e vinte minutos, o que o tornou mais aceitável e interessante para o público. O cenário modificou-se com uma estrutura acabada, rejuvenescendo o aspecto antigo que queria Francesco.



**Foto 18** – Débora Serritiello como Arlequim no *O arranca dentes*, pelo grupo Le Maschere, no Serviço Social do Comércio (SESC) Consolação, em 1985. Fonte: Arquivo pessoal Débora Serritiello.



**Foto 19** – *O arranca dentes*, pelo grupo Le Maschere, Tiche Vianna (Brighella) e Débora Serritiello (Arlequim), em cima, e Soraya Saide (Capitão) em baixo no Serviço Social do Comércio (SESC) Consolação, em 1985. Fonte: Teatro SESC Anchieta. São Paulo: SESC, out. 1989, p. 168.



**Foto 20** – *O arranca dentes*, pelo grupo Le Maschere, no Serviço Social do Comércio (SESC) Consolação, em 1985. Fonte: Acervo pessoal de Soraya Saide.

O Le Maschere reformulou os diálogos, realizando novas improvisações e colocando expressões e frases mais associadas à nossa cultura popular. A inserção de músicas ao longo da comédia, inclusive no final, para encerrar de maneira alegre, também foi opção do grupo. O espetáculo conseguiu, dessa maneira, comunicar e mostrar a *commedia dell'arte*, de forma mais receptiva e agradável aos espectadores presentes. “O espetáculo era aplaudido de pé por todos que lotavam o Teatro Anchieta.” (SILVA, 1986, p. 7).



**Fotos 21 e 22** – *O arranca dentes*, na música do final, no SESC Consolação. Fonte: Acervo pessoal de Soraya Sayde e Débora Serritiello.

A peça, com esse novo formato, foi sucesso de público e de crítica. Participou de diversos festivais e ganhou muitos prêmios, como o Festival de Tatuí, de São José do Rio Preto e o SESC Consolação. De dezessete indicações, ganhou onze prêmios: figurino, direção, atriz, atriz coadjuvante, entre outros. A reformulação de várias partes do texto e as mudanças na interpretação foram as principais responsáveis pelo sucesso.

Parece-me que a interpretação desse processo é a seguinte: Francesco Zigrino dirigiu didaticamente o espetáculo, tentando reconstruir (ou pelo menos dar uma visão do que teria sido) a *commedia dell'arte*. Cumprido o objetivo (exame), o Grupo adquiriu autonomia e resolveu dar a sua visão da comédia. É bom repisar esse ponto pois o processo – estou convicto – é o que importa. O grande lance, a descoberta, nascem quando as integrantes de “Le Maschere” não se conformaram com a pesquisa apenas a nível didático. Após terem se alicerçado sob a direção de Zigrino, partiram para a grande aventura: arriscar um passo à

frente, subvertendo a estética convencional (ou convencionada) e ousando o enfrentamento: história livresca versus história em curso. Tomaram todas as liberdades possíveis, especialmente no texto. Construíram diálogos com versos bombásticos da música popular. O menestrel toca violão e canta ritmos nordestinos. O Arlechino, muito à vontade, dança xaxado. No final das contas, “traduzem” a *commedia dell’arte* para nosso idioma e realidade, satirizando modismos e maneirismos sociais correntes, colocando tudo, despudoradamente, sobre o texto original que, como a direção de Zigrino, terminou servindo apenas de suporte. Acontece que sem esse suporte, seria impossível alcançar o belo resultado visto no palco do SESC Anchieta. Isso é mais um alerta de que sem estudo, pesquisas sérias, compreensão do material sobre o qual se trabalha, é impossível avançar na linguagem, na estética teatral. (MILARÉ, 1986, pp. 5-6).

As atrizes estavam muito envolvidas com a técnica e com o espetáculo e felizes com o resultado obtido. A crítica do júri<sup>40</sup> que premiou as atrizes era unânime em afirmar o sucesso do espetáculo, de público e de qualidade teatral. “A encenação traz de forma fresca e atual o humor do teatro popular italiano, do século XVI.” (GUIMARÃES, 1986, p. 4). Os títulos dos textos escritos não cansavam de elogiá-las: “Garotas audaciosas e brilhantes”, “Técnica e talento de um grupo que promete”, “Brilha a *commedia dell’arte*”, entre outros<sup>41</sup>.

Antes de ver o espetáculo, tinha-se a impressão de coisa didática, com escola, curso, exame, pairando ameaçadoramente no ar. Ledo engano: o que se viu foi um espetáculo vivo, contagiante, com as amarras soltas, navegando o oceano da invenção, da fantasia cênica, O espírito da *commedia dell’arte*, da farsa medieval, aplicado ao humor corrente neste fim de século, nestas paragens tupiniquins. (MILARÉ, 1986, p. 5).

O espetáculo estava reformulado e adaptado conforme as características da nossa cultura. Por isso, a montagem ficou mais próxima do público e eles finalmente, riam das atrizes. As piadas e textos cômicos tinham como referências situações e elementos que foram retirados da nossa sociedade. A triangulação mais rígida exigida por Zigrino se tornou orgânica e menos formal. As máscaras se aproximaram ainda mais dos arquétipos brasileiros. A montagem participou de vários festivais e, devido à popularidade alcançada, recebeu vários convites para continuar sua turnê, pelo Brasil.

<sup>40</sup> Festival do SESC Anchieta, Festival do Tatuí e Festival do São José do Rio Preto, ano de 1986.

<sup>41</sup> GUIMARÃES (1986, p.4), MILARÉ (1986, p. 5) e SILVA (1986, p.7).



**Foto 23** – *O arranca dentes*, no SESC Consolação: prêmio de melhor espetáculo do júri popular. Fonte: Acervo pessoal de Soraya Saide.

Francesco Zigrino voltou ao Brasil meses depois e assistiu à nova versão, que mantinha algumas características de sua direção. O diretor gostou muito e queria voltar a trabalhar com as atrizes, mas como estavam num processo de trabalho muito próprio e com resultados positivos, elas decidiram continuar sozinhas.

O Francesco voltou, ele ficou chocado, porque viu que a gente deu continuidade ao trabalho, e não abandonou, pelo contrário, inovou, e tudo o que ele ensinou a gente inovou para uma coisa próxima, mais engraçada, porque a gente fez com que o público risse, a gente conseguiu se comunicar com o público. Aconteceu que ele tinha uma técnica boa, só que não tinha a ponte, que comunicava, e a gente conseguiu fazer isso. (SERRITIELO, 2006, ver anexo).

Francesco Zigrino, então, pediu a Roberta Barni que registrasse o texto do espetáculo no Sindicato Brasileiro de Autores Teatrais (SBAT), pois assim poderia proibir a produção do espetáculo que considerava de sua autoria e direção. Prestes a se apresentarem no Banco do Brasil, receberam um comunicado em que não poderiam representar a peça, já que estava registrada em nome de outro autor. As participantes do

grupo ficaram muito frustradas e chateadas, pois o texto não era de autoria de uma pessoa específica, mas sim do grupo, resultado de uma criação coletiva.

Com a saída de Francesco Zigrino e sem autorização para continuar *O arrancadentes*, as participantes do grupo Le Maschere resolveram trabalhar por conta própria. Sabiam que precisam de mais contato com a máscara e suas técnicas, por isso resolveram procurar Elizabeth Pereira Lopes e realizaram um curso de máscara neutra, meia-máscara neutra e *commedia dell'arte*.

Nesse processo, vivenciaram uma pedagogia da diretora diferente da utilizada por Zigrino. O contato com a máscara tinha o estilo ritual e mágico, característica da diretora. Enquanto Francesco Zigrino trabalhava uma relação mais racional e técnica da utilização da máscara, neste encontro com a Elizabeth P. Lopes, as atrizes tiveram acesso a um trabalho, conforme Quito (2005), mais lúdico e intenso.

O trabalho com Lopes foi realizado no interior de uma casa vazia, à luz de velas. As atrizes vivenciavam, com as máscaras, várias situações, de maneira intensa, ficando horas com o artefato no rosto. Às vezes, saíam da casa e iam para as ruas experimentar novas sensações. Eram mergulhos intensos que, muitas vezes, confundiam atriz e personagem e provocavam alucinações.

Ela [Beth Lopes] tinha um comportamento estranho, não passava uma segurança para que todos pudessem ir a fundo. Para você ter uma idéia, nesses mergulhos, passei uns dias só vomitando, sem conseguir comer mais nada, com febre, onde provavelmente eu entrei numa catarse pessoal, dentro do jogo da máscara, dentro das minhas loucuras, que está tudo envolvido, é você que está trabalhando. Pra mim foi maravilhoso, quanto resultado, mas realmente muito intenso. Se você vê alguém passando por isso, e, se a pessoa que está coordenando, te dá o suporte, você sente que aquela pessoa te dá o suporte, eu, na verdade, como eu já conhecia, tinha uma paixão a respeito dessa condução. Que eu nem entrarei em julgamentos se era certo ou não, mas que aconteceram na realidade, e mesmo porque existia isso, talvez, por eu já conhecê-la, tive outro tipo de relação. O Zigrino tinha uma coisa, muito técnica, na realização do trabalho, então, tinha esse deslocamento, mas que também era maravilhoso. Eu sei que a gente ficou



um tempo [com a Beth Lopes], fez alguns experimentos e depois não rolou muito mais. (QUITO, 2005, ver anexo).

Conforme já visto, no trabalho de Elizabeth Lopes o espelho era utilizado para que o ator se visse com a máscara e, a partir daí, descobrisse características novas para a personagem. O estilo do ritual foi um processo totalmente diferente do vivenciado com Zigrino. Algumas atrizes estranharam o processo, pois a relação com a máscara tinha um sentido diferenciado. Para Zigrino, a questão era técnica e formal, do exterior para o interior. Para Beth Lopes, a máscara era um instrumento para incorporar e vivenciar um estado de posse e de transe para, assim, a personagem ganhar vida e sentido.

Beth Lopes tinha uma coisa muito louca, que era a coisa da magia, isso não foi bom pra gente, foi bom para ter experiência, mas a gente ficou um tempo percebendo que estávamos entrando num caminho, quase de ritual. Assim, foi um pouco ruim pra gente, mas por outro lado foi bom, porque a gente teve um contato, pois a máscara realmente tem esse sentido também. Nós queríamos aprofundar o trabalho com a máscara, então a gente fez muita máscara neutra. Ela tinha esse outro lado que a gente não conhecia, que era a coisa com o espelho, que é legal por um lado profissional, artístico, e do outro lado, da transformação da máscara. A gente teve experiências de transformação da pessoa, de incorporação e etc. O Zigrino falou que existiam dois caminhos, e ele usava os dois, começava com o espelho, parava e continuava sem o espelho. É o método que eu acho melhor. A Beth não, era o tempo todo com o espelho, com velas, tudo apagado, um ritual. Quando a gente começou a perceber que cada uma estava mal em casa, daí a gente parou. (SERRITIELO, 2006, ver anexo).

Para Fo (1998), a máscara é uma construção de personagens, não só pelo fato de colocá-la, mas também por fazer uma forma com todo o corpo, ou seja, a máscara é, na realidade, dada pelo corpo. “De tempos em tempos, é preciso esquecê-la, não aceitá-la.” (FO, 1998, p. 48). A máscara deve ser vista e encarada como um instrumento ou uma ferramenta para construir a personagem, e o ator não deve ser tomado por ela, como acontecia nos rituais.

O Le Maschere também fez, nesse período, um *workshop* de *clown* com Cássio Scapin, que trabalhou com Zigrino. Nele, muitas atrizes, que só tinham visto *commedia*

*dell'arte*, puderam vivenciar a linguagem. O curso foi curto, mas tiveram contato com a máscara do nariz vermelho, que foi colocada, tempos depois, nos espetáculos.

O Le Maschere, em 1987, montou *Presepadas de Pantalone*, criação coletiva, com direção de Petrônio Nascimento. Esse espetáculo foi apresentado poucas vezes, pois era um estudo das atrizes a respeito da linguagem. Elas procuraram experimentar cenas improvisadas, com o sentido de pesquisar a *commedia dell'arte*, na teoria e prática.

A partir desse período, houve uma dispersão do grupo: algumas integrantes resolveram pesquisar a linguagem das máscaras de forma individual, viajando para o exterior<sup>42</sup>. Quando retornaram, em 1991, montaram o grupo Troupe de Atmosfera Nômade<sup>43</sup>.



**Foto 24** –Troupe de Atmosfera Nômade. Fonte: Arquivos Pessoais de Débora Serritiello, São Paulo, SP, 1991.

<sup>42</sup> Tiche Vianna foi para a Itália e Cristiane Paoli Quito para a Inglaterra.

<sup>43</sup> Atores da primeira composição André Pink, Atilio Bellini Vaz, Camila Bolaffi, Carmen Cozzi, Cristiane Paoli-Quito, Débora Serretiello, Eduardo Márquez, Regina França, Soraya Saide, Tiche Vianna, Vânia Leite, Vera Abbud e Vera Cristina Figueiredo.

Tiche Vianna voltou da Itália com pesquisas e estudos sobre a *commedia dell'arte* e Quito, com estudos do *clown*, feito em Londres. Com a fusão das linguagens de *clown* e *commedia dell'arte*, montaram um espetáculo denominado *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*, com direção de Cristiane Paoli Quito, em 1992. Foi um período de muito estudo e pesquisas. O espetáculo teve indicação para o Prêmio Shell e Apetesp como Melhor Direção e Texto Inédito.

*Uma Rapsódia de personagens extravagantes* é a carinhosa revisão de duas tradições cômicas divergentes, os melancólicos *clowns* e os truculentos personagens da *commedia dell'arte*. Dirigido por apaixonadas pelo assunto, Cristiane Paoli Quito (também autora da versão final do texto) e Tiche Vianna, *Uma Rapsódia* imagina o encontro de uma trupe de *clowns* com outra, de *commedianti*. Das diferenças entre as duas tradições cômicas o texto tira sua força e fontes de humor. Os palhaços tristonhos e os personagens expansivos integram-se e descobrem pouco a pouco o que tem em comum. Cenografia simples, figurinos sem excessos e iluminação correta dão moldura adequada à montagem. (GUZIK, 1992, [s.p.]).

A proposta de misturar as duas linguagens era algo extremamente inédito. As personagens interagiam com as máscaras e buscavam uma comunicação entre *clowns* e personagens da *commedia dell'arte*.



**Foto 25** – Foto do espetáculo *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*. Fonte: Arquivos Pessoais de Débora Serritiello. São Paulo, SP, 1991.



**Imagem 2** – Cartaz do espetáculo *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*. Fonte: Arquivo Pessoal de Débora Serritiello. São Paulo, SP, 1991.

Assim, *Uma Rapsódia de personagens extravagantes* resultou das pesquisas das duas linguagens: *commedia dell'arte* e *clown*. Ambas se encontraram em cena e resultou em uma divertida comédia, com personagens literalmente extravagantes.

[..] fomos muito bem. Na época, muita gente achava que estávamos viajando fazendo aquele tipo de trabalho, mas houve uma comunicação muito grande com o público e crítica também, porque, seja como for, a *commedia dell'arte*, o palhaço e a maneira como nos fizemos, tinha uma relação de pensamento conceitual, mas tinha uma coisa popular muito grande, que é da natureza [dessas linguagens], tinha todo um pensamento de busca e uma coisa dos primórdios daquilo que é base para te dar novos saltos de condicionamento do porquê, no século XX, estarem fazendo aquele tipo de resgate. (QUITO, 2005, ver anexo).

Em seguida, o grupo montou *Mitos e paixões*, uma tragédia com palhaço e, depois, *O rei de copas*, um trabalho sobre o universo da loucura, mas do lado positivo, brincando, fazendo um jogo. Por último, em 1996, *Torturas de um coração*, baseado em Ariano

Suassuna, um espetáculo de rua. A trupe conservou as características desses dois universos trabalhados anteriormente, o *clown* e a *commedia dell'arte*<sup>44</sup>.

## **4.2 Núcleos e profissionais com a pedagogia das máscaras**

Uma vez terminadas as montagens e a Troupe, as profissionais que tiveram contato com Zigrino começaram a desenvolver seus próprios trabalhos, mas sempre ligados ao estudo das máscaras. A formação de atores sempre esteve no rol de trabalho desses profissionais. Máscara e formação foram as principais experiências deixadas por Zigrino. Elas continuaram sendo desenvolvidas, adquirindo características próprias, ligados à nossa cultura.

### **4.2.1 – Cida Almeida e o Clã Estúdio das Artes Cômicas**

Para Cida Almeida, o trabalho de Francesco Zigrino salientou a importância da formação do ator por meio das máscaras. Hoje, Cida Almeida percebe que seu domínio de palco, sua liberdade em interpretar, a maneira como desenvolve e encara suas personagens, mesmo os mais trágicos ou sérios, todos giram em torno de um prazer de estar em cena e da tranquilidade de saber improvisar.

Hoje, eu entendo, como formadora, que a máscara, principalmente para quem está iniciando, quem ainda não compreende a emoção, sentimentos, e quem é ele, o trabalho com máscaras dá esse distanciamento, que você pode tirar essa

---

<sup>44</sup> Wellington Nogueira, fundador dos Doutores da Alegria, quando voltou de Nova Iorque, depois do seu aprendizado de palhaços em hospitais, foi procurar atores e atrizes no espetáculo *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*, da Troupe Atmosfera Nômada, pois era o único em São Paulo, no momento, que trabalhava com as máscaras.

máscara futuramente, mas enquanto técnica, o entendimento fica muito claro. (ALMEIDA, 2005, ver anexo).

Em 1991, com a idéia de criar um espaço de efervescência cultural, tendo como estudo, entre outros, a linguagem das máscaras, Cida Almeida abriu o Piccolo Estúdio, no bairro da Vila Madalena, São Paulo. Durante quase seis anos, o espaço foi um pólo cultural onde vários artistas se reuniam para apresentar suas montagens, além de oferecerem cursos de teatro, com a pedagogia das máscaras. Dentre vários nomes que ministraram aula, de 1991 a 1995, estão: Tiche Vianna (máscara neutra e *commedia dell'arte*), Ariela Goldman (preparação corporal), Gustavo Kurlat (canto), Sofia Papo, Jandir Ferrari, Leopoldo Pacheco, Celso Frareschi (Teatro), Jean Pierre Kaletrianus (Introdução ao Teatro), Maria Thaís (máscara neutra, Biodinâmica e grupo de estudos sobre Meyerhold), Betti Rabetti (*commedia dell'arte*, organizado pela Tiche e Maria Thais), Cristiane Paoli Quito, Poe Polletier (Canadá / Meditação Dinâmica), Due Mondì (Cia. de Teatro Italiana), Fernando Vieira (Mímica), Lígia Veiga (Perna de Pau), Roberto Mallet (Grupo Tempo), Antônio Araújo (futuro Teatro da Vertigem), Bete Dorgam (Teatro), Sérgio de Carvalho (futuro Cia do Latão), Érika Montanheiro (teatro para adolescentes), Jairo Matos (palhaço), Rodrigo Matheus (circo) etc.

Após esse período, Cida Almeida constitui a Cia. São Paulo Brasil de Teatro. Nessa última fase, foi criado o Piccolo Cabaret, onde Fernando Vieira era o Mestre de Cerimônias e outros grupos se apresentavam, todas as sextas-feiras à meia-noite, *performers*, esquetes cômicos, *clowns*, musicais e toda espécie de experimentos curtos e cênicos. Apresentaram-se no Piccolo Cabaret: Cláudio Carneiro (*clown* e mímico,

atualmente do Cirque Du Soleil), ParlaPatões, Cia. Caixa de imagens, Henrique Pessoa, Alicio Amaral e Daniel Warren, dentre muitos outros<sup>45</sup>.

Desde 2001, Cida Almeida coordena o Clã – Estúdio das Artes Cômicas, que recebeu Zigrino no ano de 2005 para ministrar *workshop* e montagem de dois espetáculos, *A cantora careca* e *Horácios e curiácios*. A pesquisa, em seu estúdio, gira em torno da busca de um intérprete cômico popular brasileiro. O Estúdio das Artes Cômicas é uma oficina de artistas, em que a arte de fazer rir é ensinada e estudada. A pesquisa de como produzir o riso é feita por um grupo permanente de estudos, o G.E.C.A. – Grupo de Estudos de *Clowns* Anônimos. Atualmente, são oferecidos no espaço oficinas, *workshops*, eventos e espetáculos de técnicas específicas dentro da linguagem cômica, em especial do palhaço. O Clã é um centro gerador e transmissor de conhecimentos teóricos e práticos sobre a comédia e o riso, assim como um espaço de estudo do teatro. A pedagogia das máscaras está presente em todas as atividades e ações formadoras da atriz e diretora, Cida Almeida.

---

<sup>45</sup> O espetáculo *Baú*, de Heraldo Firmino, dirigido por Cida Almeida, com Firmino e Célia Borges, estreou no Piccolo em 1997, assim como outros espetáculos passaram pelo Piccolo: *Os caprichos do senhor goya*, de Paulo Rogério Lopes e direção de Mônica Guimarães, *Fusca da dedé*, primeira direção de clown de Cida Almeida, texto de Paulo Rogério Lopes, com Deborah Dubois e Bel Ribeiro; *Medéia, o dramático*, de Wagner Salazar, com Cida Almeida e Leopoldo Pacheco; *Horácios e curiácios*, de Bertolt Brecht, com Celso Frateschi; *Abustres da esperança* do Pequeno Teatro Sunil, direção de Danielle Finzi Pasca (hoje diretor do Cirque du Soleil); *Masmorra*, de Ângelo Osório (hoje, Doutores da Alegria), direção de Fernando Guerreiro, com Jandir Ferrari, Ângelo Osório e Sofia Papo; *As antas, Os três mosqueteiros*, direção de Tiche Vianna; *Ôneiron*, de Solange Dias, direção de Leopoldo Pacheco, com Mônica Guimarães e Tiche Vianna; *O fotógrafo com a caixa de imagens; 1322*, com Beatriz Sayad (Doutores da Alegria) e Alessandra Fernandes, com direção do Danielle Finzi Pasca; *Não me abandones no inverno*, texto de Avelino Alves Alice, com Petrônio Nascimento e Carolina Kasting, direção de Hugo Vilavicenzio; *Abismo de rosas*, de Roberto Mallet, com Grupo Tempo, dentre muitos outros.

#### 4.2.2 – Tiche Vianna e o Barracão do Teatro

A atriz Tiche Vianna aprendeu com Zigrino que o “ator é um autor teatral e não simplesmente o executor”, e identificou-se muito com a *commedia dell’arte*, que proporciona esse entendimento ao ator. No entanto, depois do processo vivenciado com Zigrino, decidiu ir para a Itália em busca de um aprofundamento da linguagem. Ela tinha o objetivo de estudar a *commedia dell’arte*, especialmente a tocante relação do ator com a criação. O que não a interessava era copiar um modelo de espetáculo.

Ele [Zigrino] nos falava o tempo todo: o que é seu? O que você tem e o que você faz de diferente? Como você fornece a esta máscara uma característica que é tua? No trabalho com a máscara, ele insistia muito para que trouxéssemos esse tipo de material. (VIANNA, 2005, ver anexo).

Tiche Vianna, depois da sua viagem pelos territórios italianos, chegou à conclusão de que o brasileiro é exatamente a fusão: ele tem a potencialidade de todos os povos, porque é um pouco de todos. Isso é Brasil, para a atriz. A *commedia dell’arte* é uma manifestação popular urbana. É a cidade que abre espaço para os comediantes, em um período de profundas transformações, marcadas pelo enriquecimento da burguesia. Os arquétipos dessas personagens, no entanto, estão em todas as sociedades, por isso eles não precisam ter necessariamente um sotaque europeu.

Para Tiche Vianna, o artista precisa ter conhecimento do seu espaço, do seu lugar, para aplicar as regras e transformá-las de acordo com suas exigências.

Se sai um ator, hoje, e vai para a Inglaterra, fazer um curso com Philippe Gaulier, e volta aplicando simplesmente essas técnicas, é medíocre. O que importa é a apropriação dessa experiência e a transformação dela para uma coisa que é sua, que você aplica e exerce a partir do que é seu. (VIANNA, 2005, ver anexo).



Na Itália, durante suas pesquisas e entrevistas, Tiche tornou a encontrar Zigrino. Eles tiveram uma longa conversa, na qual Tiche teve a oportunidade de dizer que ele poderia ter tirado delas um espetáculo, mas nunca tiraria delas a capacidade de fazer *commedia dell'arte*, como ele havia feito. Ela permaneceu por dois anos freqüentando cursos teóricos a respeito do teatro, na Universidade de Bolonha. No seu retorno, realizou os espetáculos com a Troupe de Atmosfera Nômade e, em seguida, dois espetáculos a partir de suas pesquisas individuais: *Todos por um?* (1993), uma adaptação para teatro do conhecido romance *Os três mosqueteiros*, partindo da estrutura básica da *commedia dell'arte*; em 1995, *Lenda do amor entristecido*, adaptação para a *commedia dell'arte* da obra *Romeu e Julieta*, que buscava o lirismo pelo confronto entre o cômico e o dramático.

Desde 1998, Tiche Vianna coordena, junto com o ator Écio Magalhães, o Barracão do Teatro, em Campinas, um centro de pesquisa teatral, no qual aplica seus estudos com grupos de teatros e outros profissionais. O espaço (que Tiche enfatiza ser um lugar de investigação teatral) oferece cursos a respeito da linguagem das máscaras, além de ser utilizado para ensaios de grupos e apresentações dos resultados pesquisados. Entre os vários trabalhos realizados estão: *Ninguém*, de 1998, construído a partir dos arquétipos de amor, loucura e musa, com meia-máscara expressiva; *Se essa rua*, de 1999, com criação de máscaras brasileiras urbanas aplicadas na estrutura básica da *commedia dell'arte*; de 2000 a 2003, *Encruzilhados*; de 2001 a 2002, *No buraco ou o dia em que o mundo acabou*, que resultou de estudos dos tipos das ruas da cidade de São Paulo; em 2002, *Birosca-bral*, junção de *commedia dell'arte* e do *hip-hop*, entre outros.

Tiche Vianna foi responsável pela criação de moldes de outras máscaras de *commedia dell'arte*, além da criação de textos e diálogos. Essas máscaras criadas foram resultados de várias pesquisas de personagens já existentes da *commedia dell'arte*, tanto

com personagens que não utilizavam máscaras na sua concepção original ou com personagens mascaradas, mas que foram reformuladas e ganharam moldes próprios com os seus estudos. Por exemplo, é criação de Tiche o molde da máscara da personagem feminina chamada Ragonda, uma criada, com personalidade forte, esperta, sedutora e que conquista qualquer personagem masculino. Nos *canovacci*, ela é responsável por várias armações, juntamente com Arlequim. A personagem Ragonda já existia nas *commedias dell'arte* antigas, mas não utilizava máscara: apenas um figurino simples, avental e saia.



**Fotos 26 e 27** – Máscara da Ragonda e Pasquella. Fonte: Acervo de Fotos do Projeto Ponto de Cultura Transformando Com Arte, máscaras de Heraldo Firmino, feitas através dos moldes de Tiche Vianna.

Outra personagem, Pasquella, também feminina, foi trabalhada por Tiche, que criou não só o molde, mas também todas as características da máscara; uma velha feiticeira que dá conselhos às personagens com relação a poções, magias e feitiços. Existem outros moldes das personagens criados por ela, que continua numa pesquisa inesgotável a respeito dos arquétipos e tipos cômicos existentes, sendo representados a partir das máscaras e das respectivas interpretações de suas montagens.

#### 4.2.3 – Soraya Saide, Débora Serritielo e Cristiane Paoli Quito

Soraya Saide está há onze anos no grupo Doutores da Alegria, instituição que trabalha com palhaços nos hospitais. Além de atriz, é coordenadora do treinamento de novos palhaços. Depois de estudar com o Zigrino, fez *clown* com o ator Cássio Scapin, que também trabalhou com o diretor italiano. Além do trabalho com os Doutores da Alegria, Soraya já ministrou aulas de *commedia dell'arte*, na Escola de Teatro Célia Helena e no Grupo de Teatro Vento Forte. A atriz não trabalhou palhaço com Zigrino, mas acredita que, fazendo *commedia dell'arte*, a relação do Brighella e do Arlequino é a mesma do *clown* Branco e Augusto. Zigrino, segundo ela, também ensinou a utilizar elementos próprios de cada uma das atrizes, pois era necessário cobrir os espaços vazios das máscaras com recheios da personalidade de cada ator.

Me incomoda muito no trabalho com máscaras, se existe uma cópia de um modelo, e não foi isso que Zigrino nos ensinou, ele dizia que você precisa recheiar a máscara com suas características, senão fica uma forma, somente. (SAIDE, 2005, ver anexo).

Soraya Saide, atualmente, atua como palhaça nos hospitais, é responsável pelo treinamento de novos palhaços nos Doutores da Alegria, ministra aulas com a máscara e, também, atua em espetáculos na Cia. do Satyros.

Débora Serritielo foi outra profissional que permaneceu nos estudos e no contato com a linguagem das máscaras. Não possui espaço próprio, mas exerce quase toda parte do seu trabalho teatral voltado para as máscaras, principalmente a *commedia dell'arte*. Desde 1992, ministra aulas de teatro. Atualmente, trabalha no Centro de Formação de Artes Circenses – CEFAC, na Universidade Anhembi Morumbi, nas Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU e em oficinas culturais promovidas pelo governo de São Paulo. Ela pretende

desenvolver uma dissertação de mestrado que analisa a importância do trabalho do ator com a *commedia dell'arte*.

O Zigrino foi importantíssimo, pelos menos para a gente, pois deu uma outra noção de trabalho profissional, trouxe uma linguagem inovadora das máscaras, e trouxe junto com ele a questão profissional. E também a *commedia dell'arte* é responsável, faz parte desse momento, porque a partir do momento que as pessoas viram que, com o ofício do ator, podia-se ganhar dinheiro, ter outra fonte de renda, outra maneira de conseguir as coisas. Então, comecei a fazer outro estudo, comecei a dirigir e preparar atores para a *commedia dell'arte*. (SERRITIELO, 2006, ver anexo).

Cristiane Paoli Quito, depois de Zigrino, fez curso de *clown* com Cássio Scapin, Elizabeth Pereira Lopes e Maria Helena Lopes. Foi para a Inglaterra estudar a linguagem com o Philippe Gaulier. Atualmente, é diretora da Escola de Arte Dramática - EAD e da Cia. Nova Dança 4. Nessa última, desenvolve um trabalho de corpo e improvisação.

Depois da Troupe de Atmosfera Nômade e com seu estudo de *clown*, Quito dirigiu o espetáculo *Quadri Matzi*, com a Bete Dorgam, Thais Ferrara, entre outros, em 1993. A montagem *Quadri Matzi* também foi uma novidade, pois não havia na época um espetáculo com palhaços para adultos e essa era a sua idéia.

[...] existe o trabalho vigoroso de Cristiane Paoli Quito, que começou investigando a *commedia dell'arte* e as técnicas de *clown*, para *Quadri Matzi* (1993), um dos melhores espetáculos clownescos do Brasil. Depois, Quito se integrou na Companhia Nova Dança e nos últimos anos tem desenvolvido investigações baseadas na improvisação dramática sobre o movimento do corpo do ator/bailarino. Pouco a pouco, de um ou outro espetáculo, Quito e a Cia. Nova Dança vão aperfeiçoando uma linguagem híbrida, de grande força expressiva, no limite entre dança e teatro. (MILARÉ, 2007, p. 1, tradução nossa).

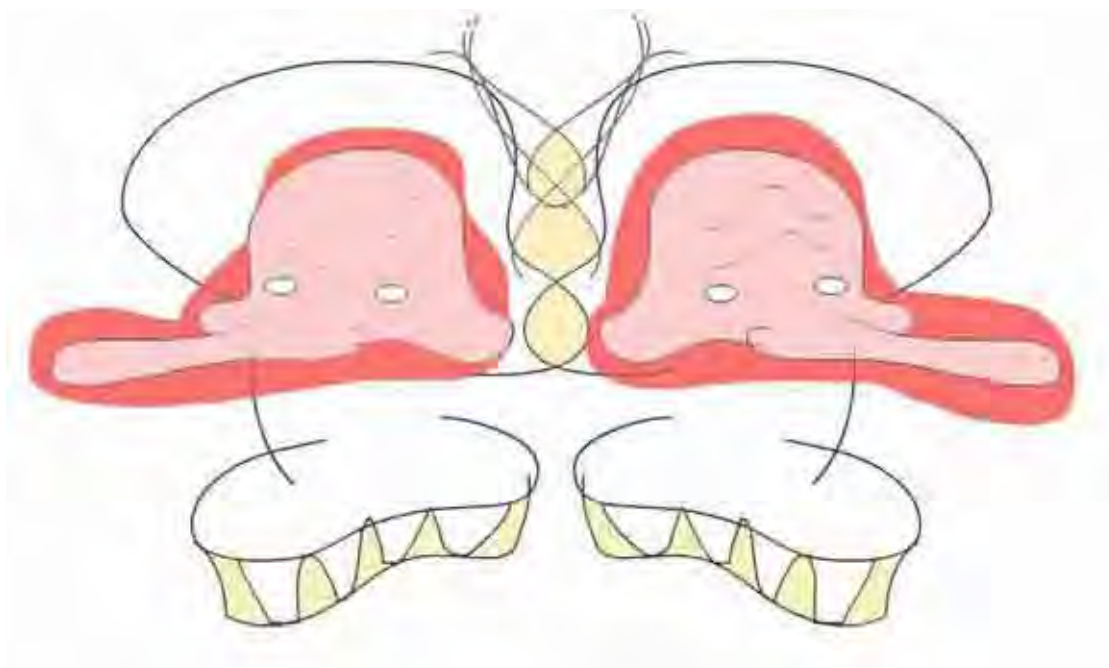
Nesse período, conheceu Tica Lemos, do espaço Nova Dança, e começou a desenvolver um trabalho dentro do universo da dança com improvisações. A partir desse momento, Quito vem realizando um trabalho com os dançarinos em que aplica as técnicas das máscaras, o jogo, a comunicação sem fala, mas com o corpo, a estrutura de uma peça da *commedia dell'arte* etc., para um espetáculo de dança.

[...] no meu trabalho, posso até fazer, mas eu não gosto da quarta parede, meu trabalho está todo relacionado, para um direcionamento total para a platéia, todos os trabalhos que eu faço, eu envolvo a platéia, então essa influência se instalou, e quando eu fui montar a minha companhia no Estúdio Nova Dança, que é a companhia Nova Dança 4, de improvisação como resultado final, para fazer o desenvolvimento dos estudos, eu me utilizei muito da questão dos *canovacci*, não trazendo uma relação de necessariamente de construção das ações, mas tendo bem a questão Aristotélica, do *canovaccio*. A apresentação de cada personagem, relação, conflito, resolução e finalização. Então eu fui trazendo dessa estrutura, um pouco o envolvimento como começar a estabelecer uma estrutura de improvisação, pra gente ter uma estratégia na dança e no teatro. (QUITO, 2005, ver anexo).

A sua experiência com Gaulier, na Inglaterra, foi importante para o aprofundamento na máscara do *clown*, que ela admite ter as mesmas fontes que Lecoq, Sartori, Zigrino, tiveram, que é a metodologia desenvolvida primeiramente por Copeau, depois Lecoq, e se multiplicou. Gaulier deixou os jogos e exercícios, ampliando-os e colocando-os de forma mais libertadora para o ator, porém a base de Lecoq ainda está lá. E esse jogo, essa descoberta do ator criador é muito presente nas duas técnicas, vivenciadas pela atriz, a *commedia dell'arte* e o *clown*. Para ela, são linguagens esteticamente diferentes na apresentação e, às vezes, na lógica interna de cada personagem. Mas, quanto aos procedimentos para a formação de atores, assemelham-se, especialmente no jogo, no contato com a platéia, na expressão do ator, na comunicação com o outro, no autoconhecimento, na utilização da máscara, na relação com o diretor etc.

No dias de hoje todas as profissionais citadas são professoras e estudiosas da linguagem das máscaras e sua pedagogia. Cida Almeida, Cristiane Paoli Quito e Soraya Saide se envolveram com a máscara do *clown*, característica notória em seus trabalhos. Tiche Vianna e Débora Serritiello desenvolveram a *commedia dell'arte*. Depois das vivências anteriores, essas profissionais voltaram a se encontrar em cursos, parcerias e projetos.

Os demais atores, que passaram por Zigrino, utilizam as técnicas até hoje nas suas atuações, mas não se envolveram com formação, por isso não foram citados nesse capítulo. Essas cinco atrizes seguiram, com notoriedade, a linha da pedagogia das máscaras iniciadas por Zigrino. Elas são consideradas, além de diretoras, formadoras de novos atores e também responsáveis por espaços específicos e cursos que tem como prioridade o estudo e a pesquisa das máscaras. Cada uma delas, atualmente, como podemos observar, desenvolve trabalhos próprios com características específicas e com maior amplitude, chegando a se diferenciar do trabalho iniciado por Zigrino. Porém a vivência com o diretor foi fundamental para despertar além do conhecimento para as máscaras, um envolvimento com a formação de novos atores.



## *Considerações Finais*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A máscara, depois do uso ritual e teatral, ganhou impulso mundial como instrumento de ensino, no início do século XX. Essas metodologias misturaram várias culturas e maneiras de conceber a máscara como um objeto facilitador para a atuação, ao mesmo tempo em que amplia a expressão teatral e o reconhecimento da prática cênica como um todo. Dentre essas misturas, o teatro japonês, as máscaras dos rituais, o teatro grego, o circo, a *commedia dell'arte*, entre outros, foram elementos fundamentais para a construção de uma pedagogia que pudesse ser transmitida sistematicamente para atores, além de ser registrada em livros, estudada por outros pesquisadores e ampliada por cada profissional que se apropriou dessas técnicas.

Esses procedimentos chegaram ao Brasil a partir da década de 80, com algumas modificações. O estudo da pedagogia das máscaras em São Paulo conduz a uma análise não só histórica, mas também atual dos artistas que se especializaram nessa arte e que formam, hoje, novos atores. Francesco Zigrino teve papel importante na implantação dessa pedagogia, ao lado de outros profissionais. Estudar sua passagem pelo país é também entender como as práticas com a máscara estão se desenvolvendo.

Os três anos de Zigrino no Brasil foram suficientes para deixar sucessores na pesquisa com as máscaras, em suas diversas vertentes. Na década de 80, Zigrino era um artista novo que estava experimentando seus recentes conhecimentos adquiridos na escola de Lecoq. O diretor italiano não era um profundo conhecedor da pedagogia das máscaras, porém, foi uma pessoa importante na apresentação dessas técnicas a atores brasileiros.



O tempo curto e a falta de recursos fizeram que Francesco Zigrino não apresentasse todas as técnicas desenvolvidas por Lecoq: realizou apenas cursos de curta duração, com o tempo inferior ao da escola francesa original. Pode-se dizer que utilizou alguns princípios e fragmentos de toda a pedagogia de Lecoq.

O processo de criação das cenas, o entendimento das personagens com máscaras, a conscientização do movimento e do corpo, assim como a lógica da personagem *clown*, foram os pontos trabalhados por Zigrino que tiveram mais sucesso do que as próprias encenações. Isso - explica o próprio Zigrino - aconteceu pois não teve a intenção de ser um diretor cênico quando atuou nos seus cursos, mas sim de um formador de atores, a partir das novas técnicas.

A visita de Zigrino ocorreu simultaneamente aos trabalhos realizados por Maria Helena Lopes e a Elizabeth Pereira Lopes. As duas profissionais desenvolviam uma postura mais pontual, com a preparação das máscaras em escolas e grupos específicos. Porém, o trabalho das duas diretoras se consolidou a partir da visita de Zigrino: Elizabeth Lopes se estabeleceu na Unicamp, em 1987, e até trabalhou com o grupo Le Maschere; Maria Helena Lopes, anos depois, trabalhou com grupos de São Paulo, como o Barracão do Teatro. Ambas freqüentaram também a escola de Lecoq e fundamentaram seus trabalhos na pedagogia do francês. Elizabeth Lopes teve mais influências com as máscaras africanas, pedagogia americana e encaminhou seu trabalho, durante um bom tempo, seguindo a idéia de transe e possessão que a máscara proporciona para a criação da personagem. Maria Helena Lopes caracterizou seu trabalho com as diretrizes de Lecoq, porém trabalhava com seus alunos a confecção das suas próprias máscaras, além de enfatizar a linguagem do *clown*.

As outras vertentes também surgiram na mesma década de Zigrino, o Picadeiro Circo Escola, em 1984, e o LUME, em 1985. Ambos trabalhavam especificamente a máscara do palhaço e foram (ainda são) pólos consideráveis sobre a pedagogia do *clown*.

O Picadeiro Circo Escola tem uma metodologia vinda da tradição do circo, que trabalha com a máscara do palhaço a partir de cenas experimentadas durante as turnês circenses. *Gags*, claque, números, entradas e reprises são ensinados de geração para geração. Quando o circo se transformou em escola, vários profissionais de todos os lugares e ofícios puderam aprender a ser palhaço, a partir de uma pedagogia própria, baseada na transmissão de elementos já convencionados e treinados por outros palhaços.

O LUME teve influências de outros profissionais mundiais e desenvolveu uma metodologia em que a máscara do palhaço é primordial no trabalho do ator. A descoberta desse ser ridículo se estabelece pela identificação de elementos pessoais para a sua composição. Exercícios, vivências e experimentações são realizadas para essa descoberta. Porém, a máscara não precisa obrigatoriamente ser uma característica do espetáculo, mas sim um elemento para o treinamento do ator, fator importante no trabalho do grupo.

O trabalho das Lopes, a escola de circo, o LUME e a visita de Zigrino, todos atuantes e oriundos da década de 80, foram marcos cruciais na história do ensino do teatro brasileiro, pois todos se comprometeram com a formação de novos atores. Todos receberam algum tipo de influências estrangeiras e cada um possui características distintas. A base de Lecoq está enraizada na maioria deles. Vários grupos de teatro que atualmente trabalham com as máscaras, originaram ou tiveram algum contato com esses profissionais e núcleos. O destaque para o Zigrino ocorreu nesta pesquisa, por ainda não ser tratado detalhadamente em trabalhos acadêmicos e científicos.

O trabalho que o diretor italiano desenvolveu (tanto os cursos como as montagens) foi particularmente importante na investigação de uma maneira nova de atuar. Além das técnicas das máscaras, Zigrino desenvolveu uma relação diferente entre diretor e ator, quando ambos interpretam e treinam. O lado pessoal do ator era ressaltado, mas dentro de um jogo em que o lúdico tem um papel central. Essa figura que Zigrino interpretava e que conduzia os atores, mostrou para essa nova geração que surgia, uma maneira de treinar e dirigir o ator diferente das conhecidas até então.

A pedagogia das máscaras, conforme os ensinamentos de Zigrino, visa ao aperfeiçoamento do ator, levando em consideração, principalmente, sua expressão corporal e as suas características pessoais. A expressão corporal era muito valorizada e almejava o domínio do intérprete em relação à sua postura física no palco, resultado dos estudos dos movimentos, de Lecoq. As características pessoais eram exploradas para a criação de um repertório, de um autoconhecimento em favor de uma cena original. Na máscara do *clown* isso era mais evidente, porque as características do palhaço foram baseadas totalmente nas qualidades e nos defeitos do ator. Na *commedia dell'arte*, mesmo com as personagens definidas, cada ator também “emprestava” características próprias para enriquecê-la: o Arlequim de um será sempre diferente do outro.

A máscara é um instrumento poderoso para a investigação desses elementos. Esse artefato exige do ator uma disciplina muito intensa, com o conjunto de exercícios, procedimentos, posturas, jogos e aquecimentos rígidos e rigorosos. Zigrino sempre enfatizou a importância da disciplina no treinamento com a máscara, mostrando uma possibilidade de atuar que visava o treinamento exaustivo e intenso.

Porém, Zigrino foi o conhecedor das técnicas, dos procedimentos pedagógicos, mas não conseguiu comunicar-se eficientemente com o nosso público. *O arranca dentes* é o espetáculo mais exemplar: após a saída do diretor, as atrizes decidiram continuar com o espetáculo, transformando-o em algo muito mais comunicativo e próximo do nosso dia-a-dia. Após essa transformação, ele foi sucesso de público e de crítica, tendo recebido vários prêmios. As atrizes se apropriaram dessas técnicas, treinaram exaustivamente depois da saída do diretor, e aproximaram a *commedia dell'arte* da nossa cultura. Os arquétipos da tradição italiana foram encontrados no nosso país. As atrizes acrescentaram ao *canovaccio* original, tipicamente italiano, frases, gestos, músicas, que tinham um contato direto com a platéia e, por isso, comunicava e identificava imediatamente as pessoas.

No entanto, foi preciso essa apropriação das técnicas européias para uma leitura das nossas necessidades culturais para, a partir daí, estabelecer uma apresentação que tivesse uma ponte lógica e perceptível para o público presente. *O arranca dentes* demonstrou que não basta conhecer simplesmente técnicas e procedimentos criados em outras regiões se não houver reflexão, ampliação e adaptação no que for preciso para a nossa necessidade cultural. E isso não se estende somente ao trabalho com máscaras, mas a todas as técnicas teatrais que aqui são aplicadas.

A partir dos ensinamentos de Zigrino, em São Paulo, várias profissionais continuam com estudos próprios, comprometidos com a formação de novos atores, como Tiche Vianna, Cida Almeida, Cristiane Paoli Quito, Débora Serritiello e Soraya Saide. Na atualidade, essas cinco atrizes são nomes de referência, principalmente quando se remete ao processo de formação de atores por meio do treinamento com máscaras.

O italiano voltou ao Brasil em 2005, mas o ensinamento da pedagogia das máscaras estava consolidado e não representava mais a novidade de antes. No entanto, muitos alunos se interessaram pelos cursos do diretor no Clã – Estúdio das Artes Cômicas. O diretor repetiu os exercícios aplicados na década de 80, porém - ele mesmo admite - durante um tempo encerrou suas atividades teatrais na Itália e, atualmente, sua postura como diretor não é igual à de antes.

Francesco Zigrino apresentou uma técnica nova de aprender a atuar: essa foi a sua maior contribuição. As profissionais citadas e os atores formados se multiplicaram. Elas, no decorrer dos seus trabalhos, transformaram essas técnicas, ampliaram suas possibilidades, adaptando-as à nossa realidade. A partir delas, vários outros profissionais surgem e ramificam o trabalho por ele iniciado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ASLAN, Odette; BABLET, Denis (org.). **Le Masque – Du rite au théâtre**. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique - CRNS, 1985.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: São Paulo: UNB/Hucitec, 1987.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Hucitec e Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

COPEAU, Jacques. **Registres I ; Appels**. Paris: Gallimard, 1974.

CRAIG, Edward Gordon. **A arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, s.d.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2001.

FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GUINSBURG, J.; FARIA, J.R.; LIMA, M.A. (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro. Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2002.

LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**. España: Alba Editorial, 2003.

LECOQ, Jacques *In*: SARTORI, A. (org.). La geometria al servizio dell'emozione. **Maschere e mascheramenti i Sartori tra arte e teatro**. Centro Maschere e Strutture Gestuali, pp. 51-53. Il Polígrafo Casa Editrice, 1996.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

RIGON, Fernando. **Il Teatro Olímpico de Vincenza**. Guide Artistiche Electa. Electa, Milano, 1989, p. 23.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEYSSEL, Waldemar. **Arrelia e o circo - Memórias de Waldemar Seyssel**. São Paulo: Melhoramento, 1977.

**TEATRO SESC ANCHIETA**. São Paulo: Publicação do Serviço Social do Comércio, Outubro de 1989, pp. 167-168.

TOWSEN, J. R. **Clowns**. New York: Hawthorn, 1976.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 163-178.

## **DISSERTAÇÕES E TESES**

BARBOSA, Juliana Jardim. **O ator transparente: o treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada**. 2001. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 2001.

COSTA, Eliene Benécio Amâncio. **Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 1999.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a [Trans]formação do ator**. Tese (Livre-Docência). Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2006.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unicamp, Campinas, 1990.

LOPES, Elizabeth Silva. **Ainda é tempo dos bufões**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2001.



MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. **O chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade São Paulo – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2004.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX.** 1996. Dissertação (Mestrado em História) – (Universidade Estadual de Campinas – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Unicamp, Campinas, 1996.

## **JORNAIS, REVISTAS E PERIÓDICOS**

Aniversário de Pinocchio. Uma animada festa no SESC. **Jornal da Tarde.** São Paulo, 15 ago. 1983. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) – Biblioteca da FUNARTE - RJ: catálogo nº 481.

As aventuras de Pinocchio e de dois palhaços. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, pp. 16, 24 set 1983. Biblioteca do Centro Cultural São Paulo, hemeroteca, catálogo nº 277.

CADERNO DOS DOUTORES DA ALEGRIA – Boca Larga. São Paulo: Doutores da Alegria, 2005, nº1.

CAMARGO, Robson. As belas imagens de Pinocchio: “Pinocchio, no Centro Cultural: dispensando a ajuda das fadas”. **Folha de S. Paulo.** Teatro infantil/crítica. São Paulo, 04 set. 1984. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ: catálogo nº 481.

CARDOSO, Luiz Carlos. Três horas de absurdos é demais. **Folha da Tarde**. São Paulo, 15 fev. 1985. Teatro/opinião. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ, Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

COLOMBO, Sergio. Capitan Nemo sotto il Vesuvio. **Gazzeta Mezzogiorno**. Bologna, 12 mar. 1975.

DEHO, Valério. Gli Audaci in Brasile, racconto di ritmo e finzioni. Teatro da Taranto a San Paolo. **Acervo Teatro degli Audaci**. [S.l], [1983].

ELDREGE, Sears A.; HUSTON, Hollis W. **Actor training in the neutral mask**. The Drama Review/T80. v. 22, n. 04, Dec, 1978.

“Esperando Godot”. Exame Público. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 jan. 1985. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ - Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

Esperando Godot, na técnica do clown. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 jan de 1985. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ - Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

“Esperando Godot” entra na reta final de sua temporada”. **Notícias Populares**. São Paulo, 01 mar. 1985. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ, Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

FREITAS, Rolando. Os italianos, mostrando como funciona o teatro-imagem. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 12, 26 abr. 1983.

GARCIA, Clóvis. Um Pinóquio mágico, ao som de Stravinski. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 15 jul. 1984. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ: catálogo nº 481.

Grupo Teatro Alquímico Apresenta “Pinóquio”. **Popular da Tarde**. São Paulo, 31 ago. 1984. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ: catálogo nº 481.

GUIMARÃES, Carmelinda. A volta de Godot. **A tribuna de Santos**. 17 fev 1985. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE – RJ - Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

GUZIK, Alberto. Acertos e erros nas montagens da EAD. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 13 fev. 1985. Caderno Divirta-se. Crítica, p. 19.

LEITE, Ana Maria de Cerqueira. Chegam Godot e Xandu Quaresma. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 25, 14 jan. 1985. Teatro.

LIUDVIK, Caio. Espetáculo de *clowns*. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 6, 9 abr. 2006. Caderno Mais.

MOSTAÇO, Edélcio. Saíram os premiados do Troféu Mambembe. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 30, 28 fev. de 1985. Biblioteca do Centro Cultural São Paulo, hemeroteca, catálogo nº 766.

MOSTAÇO, Edélcio. Montagem ousada de um ótimo texto. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 25 jan. 1985. Caderno Acontece no Fim-de-semana. Teatro/crítica. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ, Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: catálogo nº 481.

Musical e clássicos, nas estréias infantis de teatro: “Pinóquio” estréia hoje às 15h30, no Centro Cultural. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 01 set. de 1984. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ: catálogo nº 481.

SARTORI, Donato. Una Línea di Ricerca. **Sipario**. Milàn, n. 482, pp. 42-44, novembre, 1988.

SIMIONI, Carlos. A arte do ator. **Revista do LUME**. Campinas, v.1, n. 1, p. 59, 1999.

SPORTELLI, Tonia. Carnevale d'altri tempi primo protagonista il vicolo. **Area Sonica**. [S.l.], 26 feb. 1979. Area Culturale.

STREHLER, Giorgio. La maschera come mezzo scenico. **Sipario**. Milano, n. 482, pp. 34-35, novembre, 1988.

Teatro Infantil: Pinocchio. **Folha da Tarde**. São Paulo, 14 jul. 1984. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC). Centro Cultural São Paulo: arquivo nº 481.

Últimas Semanas de “Esperando Godot” no Paulo Eiró. **Gazeta Esportiva**. São Paulo, 22 fev. 1985. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ, Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”: arquivo nº 481.

Uma nova montagem de “Esperando Godot”. **PopShow**. São Paulo, 16 jan. 1985. Teatro. Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) - Biblioteca da FUNARTE - RJ, Categoria Teatro Adulto, espetáculos “Esperando Godot”. Funarte: arquivo nº 481.

ZIGRINO, Francesco. La balena di Pinocchio riporta a San Paolo il Teatro degli Audaci.

**La Settimana del Fanfulla.** San Paolo, 15 set a 21 set 1983, terza pagina.

ZIGRINO, Francesco. Regia e Attori. **Visto per il teatro.** Ente Teatrale Italiano. [S.l], 1997, pp. 26-31.

## **OUTROS**

GUIMARÃES, Carmelinda. Garotas audaciosas e brilhantes. **Crítica do espetáculo: Festival de Tatuí.** Acervo pessoal de Soraya Saide, 1986, p.4.

MILARÉ, Sebastião. Técnica e talento de um grupo que promete. **Crítica do espetáculo: Festival de Tatuí.** Acervo pessoal de Soraya Saide, 1986, p. 5-6.

MILARÉ, Sebastião. **El teatro de la generación 90.** Revista Conjunto, nº 137 In: <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistaconjunto/134/teatro.htm>, Ativo em 11/01/2007.

SILVA. Brilha a commedia dell'arte. **Crítica do espetáculo: Festival de Tatuí.** Acervo pessoal de Soraya Saide, 1986, p. 7.

VIACAVVA, Luciana. [**Anotações das aulas do 1º ano de curso da Escola de Lecoq**]. Paris: [s.n.], 1995. Manuscrito.

## ENTREVISTAS E PALESTRAS

ALMEIDA, Cida. Entrevista. Gravada no Clã – Estúdio das Artes Cômicas, São Paulo (SP), 27 abr. 2005.

LOPES, Maria Helena. Entrevista. Publicada: Caderno dos Doutores da Alegria – Boca Larga. São Paulo: Ed. Doutores da Alegria, 2005, nº1, pp.139-147.

OLIVEIRA, Ivan. Entrevista. Gravada no SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 19 abr. 2005.

QUITO, Cristiane Paoli. Entrevista. Gravada na Escola de Arte Dramática (EAD), São Paulo (SP), 15 jun. 2005.

SAIDE, Soraya. Entrevista. Gravada na Sede dos Doutores da Alegria, São Paulo (SP), 04 mai. 2005.

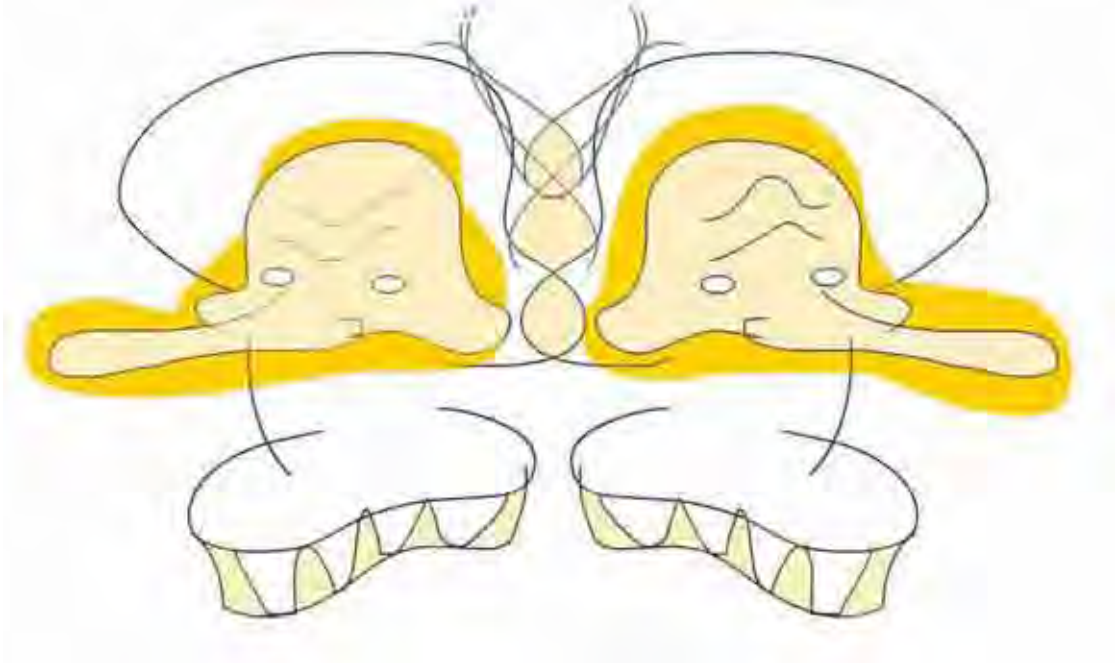
SERRITIELO, Débora. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 19 jun. 2006.

SILVA, Ermínia. História das escolas de circo no Brasil. Cidade, [s.ed.]. Palestra ministrada na Livraria da Vila. 21 fev. 2006.

SOARES, Plínio. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 16 jul. 2006.

VIANNA, Tiche. Entrevista. Gravada no SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 01 mai. 2005.

ZIGRINO, Francesco. Entrevista. Gravada no Clã – Estúdio das Artes Cômicas, São Paulo (SP). 29 ago. 2005.



# *Anexos*

## ANEXOS

### ANEXO A – ENTREVISTAS

**ZIGRINO, Francesco. Entrevista. Gravada no Clã – Estúdio das Artes Cômicas, São Paulo (SP). 29 ago. 2005<sup>46</sup>.**

A Itália era uma sociedade católica. Ela tinha experimentações nesse sentido, a igreja se empenhava no social, no mundo do trabalho. A Itália teve por muitos anos uma questão que parece esquisita, mas é peculiar, os chamados “catos” comunistas, ou seja, pessoas que eram do partido comunista italiano, o maior e o mais importante do mundo ocidental. A Itália da época [década de 60, 70] era o período da Guerra Fria, e esses comunistas eram diferentes, muitos deles também católicos. E, claramente, com uma parte dessa sociedade, criou-se uma ponte, um diálogo muito forte. Tinha padre que fazia os operários se evangelizarem. Tinha padres que ficavam nas periferias das cidades tentando “francesquinamente” buscar os trabalhadores mais humildes, as faixas mais humildes da população. Quero dizer que, na época, a Itália do Sul, a Itália Meridional era uma Itália bem diferente, da Itália do Norte, com certeza provincial, de valores fortes, mas de qualquer maneira uma Itália parada, que permanece até hoje. Uma Itália, da qual se tinha uma grande imigração. Não no sentido das Américas, mas no sentido da Europa, porque naquele momento a Europa estava reconstruindo-se depois da segunda guerra mundial. Não tinha muitos trabalhos no Norte da Itália, na Suíça, na Alemanha... A Itália do Sul foi uma abastecedora de trabalhadores com mão-de-obra muito barata. Sendo que o Estado não conseguiu até hoje, unificar no sentido econômico, cultural, político essa Itália, a Itália do desenvolvimento, grande país industrial, a Itália importante no plano internacional. Uma Itália que ainda hoje parece não estar no mundo ocidental.

A minha cidade chama-se Taranto. Ela fica numa região que chama Pulha, perto da Grécia. Essa cidade foi fundada pelos gregos. E teve naquele período uma importância no mar mediterrâneo inteiro. A cultura grega não ficou em praticamente nada nas regiões do sul, por exemplo, ficou a língua, em grego antigo que nem os gregos modernos, entendem. Ficaram, minas, templos... Mas em Taranto tudo isso desapareceu, mesmo tendo, ainda hoje, o mais importante museu arqueológico específico da Grécia, depois de Atenas. No século XIX, depois da unificação da Itália, essa cidade é um porto e sempre foi um porto não só industrial mais principalmente econômico. Depois da unificação da Itália, 1861, 1871, com o Estado do Vaticano, Taranto estava decidido em construir um arsenal militar. Taranto sempre teve indústrias feitas pelo Estado, com um grande arsenal militar, que hoje, não tem uma grande importância, porque as tecnologias atuais são muito diferentes. Mas esse arsenal militar ainda ocupa cinco mil pessoas. Taranto teve um outro grande investimento industrial e um siderúrgico, abastecido de mineral, uma grandíssima indústria, que chegou a ter cinco mil operários, agora são muito menos, mas ainda existe. Essas empresas e outras dirigiram essa cidade particularmente. Estou dizendo isso porque, Taranto tem uma particularidade que não é fácil se achar no sul da Itália. O sul da Itália sempre foi agrícola e continua sendo uma região de agricultura. Esses investimentos do Estado criaram uma classe operaria que justamente na época fizeram esta cidade diferente, então aconteceu, para voltar ao pessoal, que tinha o interesse do Estado presente com os militares, um grande porto militar, um grande arsenal militar, uma grande indústria siderurgia, tinha interesse do Estado em fazer dessa cidade uma cidade com a mentalidade diferente do que se tinha no sul na época.

A cidade na época tinha muitos cinemas, porque o público não era só do cidadão, mas de militares. Tinha apenas um ou dois teatros que trabalhavam com companhias importadas, cuja

---

<sup>46</sup> Francesco Zigrino fala português e concedeu a entrevista nesta língua, não necessitando da tradução. Porém, algumas frases estão confusas, devido a dificuldade natural do diretor italiano.



proposta era satisfazer um público que na Itália chama-se burguesia, que aqui chama mais especificamente classe média, burguesia é bem outra coisa. Ricos procurando espetáculos que na época a gente chamava de digestivos.

Esse apoio do Estado e das indústrias, em Taranto, deram um impulso forte com algumas estruturas culturais, muito ligadas ao território, que chamavam Centro de Serviços Culturais. Na cidade eram quatro e propunham de um jeito extremamente ágil, atividades culturais, que podiam ser teatros, cinema, leituras de livros, conferências, muito bem estruturados. Essa explosão de eventos culturais fez surgir a paixão de nós, jovens. Eles chamavam diretores de teatro importantes, de fora, de Roma, de Milão e construíram com pessoas na época, jovens mesmo, de 20, 21, 18 e 19 anos, que ainda estavam na escola ou que tinha saído há pouco tempo, tiveram essas propostas de *workshop* e a partir daí, muitos jovens que procuravam algo mais estruturado e interessante se acharam e formaram grupos de teatro. Não se usava em termos políticos, o nome companhia. Na época, estamos falando no começo dos anos 70, tinha um grande movimento teatral na Itália. De um lado os chamados teatros estáveis, ou seja, companhias públicas inteiramente bancadas pelo estado, das quais as mais importantes e a também primeira, era o Piccolo Teatro de Milão, como hoje, e na época tinha já um histórico muito forte, 1946, 1947. Foram crescendo esses teatros estáveis em baixo de uma bandeira cultural, de tantas que surgiam na época. O Estado financiava em pequenas cidades, esses grupos com grandes diretores, com bons atores, e pequenas cidades na Itália financiavam os teatros estaduais, estáveis, que estavam num lugar fixo, o tempo inteiro. Do outro lado, se formaram e se afirmaram, pequenos grupos, que no conjunto das diferenças de um de outro, chamaram e eram definidos genericamente de grupos de experimentação, tínhamos essas referências em Taranto também. Formávamos um grupo, sustentado por esses Centros de Serviços Culturais, e começamos a montar espetáculos e, nessas estruturas, junto com as escolas. A escola também estava passando por um momento de grande eletricidade, ninguém mais aceitava. Uma escola que tinha uma concessão radicada no período do governo fascista, e ninguém mais aceitava isso, nem mesmos as novas gerações de professores. Antes buscavam pedagogias e didáticas novas. O teatro que até então na escola era um teatro de brincadeira, que se consumia acima da divina comédia ou Boccaccio. A escola percebeu que o teatro poderia ser um instrumento pedagógico, didático importante. As montagens que fizemos, estou falando 1971, 72, 73, 74, eram bastante variadas, fizemos uma, que foi sucesso, o grupo que se dirigia, escrevia, decidia tudo, esse se não lembro mal, chamava Grupo de Animação Teatral - GTA. Anos depois, virou GATT, com experimentação. Mas uma montagem, inteiramente inventada, jogando o jogo do Monopólio, aquele tabuleiro, com todas as ruas, que tem no mundo inteiro, fazendo uma reflexão. Nós escrevemos a peça, e saímos jogando, e refletíamos sobre o jogo. Naquela época a cidade estava mudando, se construíam prédios, a urbanização estava forte, o que estava em pé na Itália, depois da guerra, eram algo que vinha da antiguidade, a força dessa construção eram selvagem, não-controlada, que destruía, por isso Taranto não guardava nenhuma lembrança da Grécia, está tudo em baixo, coberto. Então tinha um significado de vivência concreta, pensar a cidade através do jogo Monopólio.

Outra referência trazida de fora, é óbvio, éramos muito jovens, e estava muito longe dos centros culturais da Itália, outras montagens foram de Beckett, Ionesco, mas também de tragédias, gregas, porque de qualquer jeito, as raízes são fortes ainda estão lá ou então de comédias gregas. Estas foram às primeiras atividades de um grupo grande de jovens.

Estava nesse clima, esse era um instrumento para ficarmos juntos, para estudar sem mediações. Para imaginar e nas montagens também criar um mundo bem diferente do mundo que temos em volta. Não sei imaginar o que passava na cabeça de cada um nós procurando instrumentos, mas o que era explorado por cada um de nós era isso, poucos pensavam numa profissão, mas aqueles poucos agora são todos profissionais, os outros, pegaram outros rumos, mas naquele momento estavam vivendo um momento de formação grande na vida deles, usando, repito, desse instrumento, o teatro, que dava ocasião também de sair, de viajar.

Esse grupo, o primeiro que durou de três e quatro cinco anos. Nós mesmos que bancávamos tudo, os recursos que vinham, esses diretores, esses mestres que vinham de fora, eram pagos por essas estruturas públicas. As estruturas escolares, na época, estavam realmente em crise. A academia de arte dramática, de Roma, não tinha um diretor estável, o Centro Experimental de Cinema e outra estrutura estadual também não tinha, porque naqueles anos os conhecimentos eram muito grandes. Então, saíam os velhos, os fundos de pensão que não eram gente preparada, eram gente culturalmente muito sábia,

estou falando do diretor, no caso da escola de arte dramática, que foi fundada por Silvio Damico, durante o fascismo, estamos falando do diretor que seguiu ao Silvio Damico, então não era um leigo qualquer, mas de qualquer maneira, todo esse pessoal estava ligado a uma concessão de cultura, que naquele momento não era questionada e nem jogada fora. Nesses anos, exatamente, 1973, teve crise dessas estruturas culturais italianas, um professor de grego inventou um curso universitário ligado à faculdade de letras e filosofia, que se chama, ainda hoje de sucesso, Disciplina das artes, da música e do espetáculo. O estudante escolhia um desses setores, e alguns de nós, estavam acabando a formação de liceu, se achamos à disposição em Bologna. A escola tinha uma formação universitária com relação a essas profissões. Esse curso, na época, foi revolucionário na Itália inteira. Eu me formei nesse curso, em Bologna, na cidade, e na época os professores eram o máximo que se podia ter para cada disciplina não só na Itália. É fácil dizer um nome conhecido no mundo inteiro, mas eu tive como professor de semiótica, Humberto Eco, e tinha diretores históricos importantes, Luigi Scoarcina, que também era diretor do teatro no estádio de Roma, tinha em dramaturgia Giuliano Scapia, um poeta, um dramaturgo importante na Itália, Roberto Leite, um pesquisador de música popular tradicional, e ensinava dramaturgia, Ferucci Marocci, que atualmente é o diretor do depto de teatro da Universidade de Roma, muitos outros, é cumprido, a gente conhece os professores. E é o primeiro ano que este curso estava aberto, então éramos realmente poucos, que acontecia com grande facilidade de viver com os professores porque eles eram entusiastas das coisas, nós éramos poucos, e o clima era um grande compartilhamento de idéias. Estudando em Bologna, eu continuava a ter contato com o grupo de Taranto. Estudamos e construímos umas idéias sempre ligadas às problemáticas da cidade e que foi inspirado no estudo de “Vinte mil léguas submarinas”, do Verdi. Onde o foco central, em cima das tecnologias e do homem à frente das tecnologias. Construímos este espetáculo que era um espetáculo de pouquíssimas palavras, que era feito só de movimentos, essa viagem, esse submarino no fundo dos mares, esse submarino que refletia o progresso científico do homem. A gente imaginava que o público estava sentado no submarino, o espetáculo era visto da grande janela que se abria, então o público olhava o mar profundo, acontecia tudo no mar e esse submarino obviamente passava, andava nas ruínas do fundo do mar, de cima chegava outras poluições. Com esse espetáculo fizemos uma temporada na Itália inteira, ou seja, quem participou virou profissional e na época entramos no jogo de circuito que na época chamavam alternativos e era construído por pessoas que achavam que a política tinha a ver com a cultura.

Tinha teatros construídos nos lugares mais esquisitos, quem gerenciava esses teatros tinha um público. Um público que, na época, estava acostumado a ficar depois de qualquer espetáculo ainda três, quatro horas a falar, partindo da idéia do teatro e depois falando sobre ele. Falando de cultura, de política, aprofundando, expressando os problemas da comunidade. Em geral, era um clima inesquecível para quem viveu e indescritível para os contemporâneos. Com esse grupo fizemos outras montagens, e como é normal, as coisas lentamente viraram outras. Mas com o fio histórico essa cidade até hoje é ainda o mesmo, ou seja, hoje tem uma companhia de teatro que especificamente se ocupa de teatro infanto-juvenil, que é uma cia. reconhecida pelo estado e que é nada mais do que uma herdeira daquela época. A cia. existe até hoje com alguns componentes, que eram da época e com outros novos que se juntaram. Eu não tenho mais contatos artísticos com eles, mas são velhos amigos e companheiros. Eles tinham um compromisso forte, ideológico e isso agora se percebe um pouco menos, mas de qualquer maneira aquelas pessoas que se formaram continuam intermediando com a história que continua nesse novo rumo de sacrifícios. Ainda hoje fora da Itália sou um italiano do sul da Itália. Ainda hoje, eu sofro obviamente como todo o mundo ocidental mudou radicalmente em muitas coisas. O compromisso era estar com as pessoas, com os trabalhadores, e com todo povo, e pode parecer esquisito, as pessoas humildes respondiam com interesse às pesquisas que hoje possam parecer absurdas, tinha, sei lá, encenações que podiam ter uma câmera lenta de 12 minutos, tinha um ator fazendo um gesto, nada ligado à tradição, a cultura popular, algo completamente diferente, de fora, completamente fora, não tinha uma continuidade, uma pesquisa em cima de uma continuidade, às vezes se mexia com coisas profundas da tradição e da cultura.

Fizemos um espetáculo em cima de uma grande tradição, que em Taranto ainda existe e é muito importante, que são as procissões da Semana Santa, são bonitas, são de uma forma impecável, com figurinos, com músicas, e que vem de 1600, e lá é feito sempre. Mas ao contrário de hoje, se fosse feita hoje, acho que poderia ser lapidada, ao contrário de hoje, se aceitava uma reflexão em cima até, dessas coisas sagradas, essas procissões feitas pelo povo, o povo participava, na atuação e como

público, uma delas chega a durar 12 horas seguidas, e então tinha uma vivência enorme nesse sentido, na cidade inteira, se chegava a mexer com a tranquilidade do povo. A proposta era de um espetáculo de reflexão que hoje poderia ser encarado como blasfêmia. Ficávamos nas periferias operárias, alguns desses operários ainda hoje faz esse duplo trabalho, trabalha na fábrica e fazem profissionalmente teatro, e isso nasceu das propostas desse grupo, desse movimento que tinha três ou quatro, estáveis. Da periferia a gente se transferiu para o centro mais antigo da cidade, era um centro bonito, medieval, mas degradado, habitado por pessoas muito humildes e não freqüentado durante o ano inteiro, só em ocasião dessas procissões. Esse lugar que durante o ano é esquecido pela população, nessa semana das procissões, se transforma no centro espiritual, mas não são espirituais na semana inteira. Fomos trabalhar lá e ficamos com a minha cia. Seis anos, e ainda, continua essa da qual te falei, se transformou numa cia. específica de teatro que tem uma base forte no trabalho com as crianças e com jovens desse lugar.

O compromisso com uma arte que tenta ser útil, e tenta se comunicar com a sociedade ainda sobrou, mesmo no mundo que não se assimila, se não pelo respeito exterior. Nesse lugar era a gente que montava as peças mais variadas, aquelas que poderiam oferecer um suporte para uma continuidade de profissão com o público. O público sabia que em cada momento lá tinha um lugar aberto onde estava acontecendo atividades que pertenciam ao próprio lugar. Então, montamos “Sonho de uma noite de verão”, porque aquela estrutura urbanística estava montada numa pequena pracinha e grandes portões de edifícios de 1600 e 1700 e numa ruazinha estreita, que você anda como um camarão, se ir de frente, não passa. Essa é uma cenografia magnífica para “Sonho de uma noite de verão”, porque as tradições populares têm ainda os Pucks bem vivos, porque a tradição social ainda hoje, muitas famílias desse lugar, administram as formas feitas, as formas de amor, quando um matrimônio não é bem aceito por uma ou duas famílias, ainda hoje se finge um ritual de fuga noturno da mulher que é recebida na casa dos pais do noivo, digo, se finge, mas às vezes é de verdade e ainda hoje nesses lugares, o poder é algo de muito longínquo. O poder no qual a gente se refere depois de 60 anos de república, de democracia, se refere ainda de uma forma submissa, um lugar único, da cidade que ainda tem artesãos. Outros espetáculos nascem dessas mesmas exigências. O espetáculo tinha um núcleo de atores, parte professores, parte não espectadores dos quais a movimentação para realizar o evento chegava a ser de 200. Eu sei que estava fazendo, num dado momento acendendo um fogo, num dado momento jogando e, na janela, parte desses espetáculos conseguimos exportar em situações urbanas iguais.

Um outro muito grande foi um Carnaval, tradição completamente desaparecida, não existia ainda o tão famoso Carnevale de Veneza, que foi lançado em 980 até então é uma invenção de um prefeito. O Carnaval de Veneza tem um sucesso ainda hoje forte, mas não tinha antes. Montamos um teatro de 80 lugares, que era cinema também, não era difícil mobilizar, nas cantinas, nos porões, com ajuda dessas pessoas, e se fazia cinema o ano inteiro, todas as noites. Do ponto de vista comercial não dava certo, ia público local, total de 2500 pessoas, às vezes dependendo da prefeitura e dos prefeitos tinha recursos, às vezes não tinha.

Nessa temporada fundamos o Teatro degli audaci, que se chamava assim porque este prédio onde estava o teatro, é um prédio de uma família na época, os moradores não eram nobres e estavam nos porões, tinha uma academia de literatura que chamava Academia dos Audacis, e pegamos esse nome, mas o nome soa para quem manja de *commedia dell'arte*, soa não naquele sentido porque as famílias, as companhias da *Commedia dell'arte* tinha também esse nome. Audaci é 1977, 78 até 84. Ou seja, um ano depois que a cia. veio aqui para o Brasil, aí voltamos, ficando ainda um ano juntos e depois eu voltei para o Brasil e fiquei até 1990, trabalhei aqui mesmo direto, eles continuaram com o mesmo nome, depois mudaram de nome. E eles continuaram a fazer o teatro nas periferias direto, a gente fazia isso antes também, teve uns espetáculos que a gente viajava pela Itália, eram espetáculos infante-juvenis, um em particular era aquele que depois gerou o *Pinoquio*, que foi montado aqui em 83, nasceu daquele mesmo, que chamava “A loja mágica”, que foi uma elaboração de um conto do Weiss. O Weiss é aquele da *Máquina do Tempo*, então a estrutura cênica, o conto era diferente, com respeito ao *Pinoquio*, mas tinha essas torres, as músicas do Stravinski, e tinha aquele específico conto, um conto muito divertido de uma criança que entra na loja de brinquedos, e é uma loja mágica que acontecem coisas muito esquisitas e muito perto da literatura fantástica da América do Sul. Aquele em 83, manteve a idéia de encenação que mudou de conto e virou sendo o *Pinoquio*. Montamos aqui e, com Cida [Almeida] e etc...

O Lecoq chega como suporte, enfrentando espetáculos que a gente queria montar com as pessoas, com operários, com doentes mentais, etc. A gente encarava determinadas idéias, o primeiro espetáculo foi um espetáculo de Carnaval mesmo, tinha farsas, tinha máscaras com comédia e etc...O Lecoq chegou naquele momento, ou seja, o primeiro curso que eu fiz com Lecoq foi de máscara neutra e *Commedia dell'arte*, não tinha feito nada parecido, fui fazer eu e outros da companhia. Um ou dois anos depois enfrentamos *Sonho de uma noite de verão*, porque achamos que principalmente na parte das mágicas, da magia, e na parte dos artesões tinha um lugar onde a gente trabalhava as técnicas de Lecoq, o Puck é um dilema na cultura ocidental, como saci-pererê é muito parecido com o Puck, e em Taranto tem um Puck e um Saci, então surgiu com os artesões a necessidade de ter os *clowns* e daí fomos fazer cursos específicos com o Lecoq de palhaços, que era palhaço e bufão, eu estava interessado mesmo no palhaço, e foi a técnica de palhaço, *clown*, não estou muito certo se era palhaço ou *clown*, essas diferenças são discussões para acadêmicos, mas de qualquer maneira tem diferenças. Na Itália palhaço é do circo e é uma técnica de atuação que pertence ao circo, completamente diferente da técnica que o Lecoq, Gaulier, essas pessoas em volta da escola do Lecoq desenvolveram, que consiste num palhaço mais teatral que tem pouco haver com técnica e mais com linha de pensamento do que o palhaço de Circo, por isso talvez seja melhor falar em alguns casos de palhaço e alguns casos *clown*. O palhaço tem técnicas circenses como base para o seu contar e agir, o *clown* pode ter e é importante que tenha, mas pode não ter. O *clown* conta uma história de si mesmo, mas uma história de um pequeno personagem da vida cotidiana. O *clown* conta uma história do pequeno personagem do circo, ele é mesmo do circo, não tem um outro mundo fora do circo, mesmo que obviamente muitos *clowns* entraram no circo nos últimos anos e vice-versa. Essa técnica não só no Brasil, mas no mundo inteiro foi aceita como uma técnica de desenvolvimento da arte de atuar, da arte teatral mesmo.

A metodologia vai ao limite do científico, uma metodologia científica, ele conta no livro que ele escreveu antes de morrer, com muita simplicidade, como foi o desenvolvimento do ensino da escola e que é ainda estruturada desse jeito, acho que a filha deles ainda está levando a frente, obviamente com outros colaboradores do pai. Ele nasce como professor de esporte e ginástica. E chega lentamente na estrutura. O primeiro encontro de teatro foi em cima da *Commedia dell'arte* com Lecoq, também com Dario Fo, e com um escultor que se dedicou ao resgate das máscaras, chamado Donato Sartori, agora tem o filho que continua a arte do pai. As máscaras tinham desaparecido mesmo, era de papel mache, material que não durava a vida inteira. Então teve este estudo, que foi do objeto, feito em cima dos documentos, ou seja, gravações, desenhos que tem na Itália, na França, na Inglaterra, Espanha, mas agora é fácil para alguém que queira fazer uma máscara, copiar, mas na época pegando as máscaras de desenhos de 2 cm, os quadros, não deveria ter sido um trabalho simples. A escola do Lecoq tem uns dois anos de duração de escola, tem uma cientificidade de aproximação do ator, o aluno parte da máscara neutra para acabar no fim do segundo ano com *clown* passando pela pantomima, pelo melodrama, os coros da tragédia, a *commedia dell'arte*, não nessa ordem, que estou indo, todo desordenado, não é essa ordem, porque a ordem é mesmo, uma ordem estudada para um desenvolvimento por etapas. E tem técnicas de improvisação que são específicas para aquela especialidade e para outra, tem um grande trabalho também de preparação física. Estudo do movimento, análise do movimento, e dramaturgia acrobática que variava muito sobre uma pedagogia estudada, que espalhou atores no mundo inteiro. A escola sempre foi internacional e ele cuidava muito que tivesse na escola essas diferenças, na época éramos dois os italianos, dois franceses, japoneses, mexicanos, ele fazia este tipo de escolha para os alunos de propósito, trazendo diferenças de cores, sentimentos, emoções. E é claro que um tipo de trabalho assim, só podia dar em frutos, frutos e frutos, então fui eu que cheguei aqui em 83 com esta linguagem, mas podia acontecer um ano antes e depois que alguém chegaria com as mesmas linguagens. Eu na realidade tinha um pequeno talento para didática, e isso facilita a comunicação que um ator queira transmitir, é diferente, precisa de um talento e um interesse pela didática.

Anos antes, não sei, 1976, eu trabalhava como assistente de direção numa cia. de Roma, na época era uma cia. de grande respaldo, eles faziam experimentações acima de uma linguagem que foi classificada pelos críticos de teatro-imagem, significava que, bom, cortando muito, significava a comunicação teatral em cima de movimentos de cenografia, de sugestões, que não uma atuação do ator. Os atores se prestavam como máquinas, no interno das encenações, era uma linguagem que me interessava na época, me formou e ainda está nos meus espetáculos, eu tinha conseguido entrar nessa cia.

Essa cia. naquela temporada, 75 e 76 tinha marcado uma turnê pela América do Sul, e fomos na Argentina, no Uruguai e Lima, Peru. No Peru encontrei o diretor do Instituto Italiano de Cultura que organizava o evento e quando ele foi para o Brasil, era o ano do centenário do *Pinoquio*, aí achamos uma ocasião para a gente vir para o Brasil. O Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, tinha esse diretor que chamava Toninho D'angelo, foi o começo e depois conhecendo as pessoas, a EAD, a FAAP, se criaram outras ocasiões e eu decidi de ficar.

O *Pinoquio* montamos juntos, parte com a minha cia. e uma parte de alunos da EAD. Viemos para cá e em três ou quatro dias, montamos as atividades, e não tinha uma programação. O D'angelo na época chamou Miroel Silveira, da EAD, e o Miroel achou certo a linguagem do *clown*. Antes fizemos um *workshop* de *clown*, e em seguida fizemos curso da *Commedia dell'arte*.

Em 1983 o primeiro curso de *clown*, foi exaustivo, foi divertido, eu me diverti muito e as pessoas se divertiram muito e saíram os primeiros com essa técnica, depois nem todos levaram a frente, mas de qualquer maneira, eu não sei mais...

Montamos na EAD o *Esperando Godot* com alunos do 3º ano e com alunos do 2º ano montamos a *Commedia dell'arte*. O curso de um espetáculo a partir de um roteiro de Scala que todos os atores junto comigo elaboramos um texto, "*O arranca dentes*" que foi a primeira *Commedia dell'arte* feita no Brasil.

O Miroel Silveira tinha estudado alguma coisa de *Commedia dell'arte*, tinha algumas publicações, mas que eu me lembro tinha esse um conhecimento muito vago e muito teórico. Não era uma coisa brasileira, tinha essa linguagem com o grande espetáculo do Strehler sobre a *Commedia dell'arte*, no fim dos anos 40, depois da guerra, que é do Goldoni, o *Arlecchino servidor de dois patrões*, mas tinha outras coisas também na Itália. Na Itália a *Commedia dell'arte* ainda tem uma história viva em Napolis com o Pulcinella, ainda existe, nunca morreu, é um teatro popular, foi também um teatro muito conhecido na Itália, mas Pulcinella tem uma máscara, que tem a haver com a *Commedia dell'arte* mas que não tem a haver com nenhuma outra. Pulcinella é uma personagem, é uma máscara, que não tem relação com outras máscaras. As outras que não são todas do norte da Itália, o Arlecchino, O Doutor, Pantalone, daí pra frente, são todas do norte da Itália. Então aquela *Commedia* também na Itália não tinha uma experimentação, um ou outro, mas também não tinha a tradição. Agora sim, tem um estudo, agora tem bastante, como aqui, tem um interesse e é claramente, antes uma técnica para o ator, e quando está feito como um critério de modernidade fica sendo também um espetáculo, uma técnica que traz aspectos populares interessantes ...

O processo de *O arranca dentes*, não tinha nenhum homem, só mulheres, deveriam ser oito ou nove meninas da EAD e talvez da ECA algumas... Na época era um curso de formação da EAD que como costume, devia resultar numa montagem final. Fizemos que, quase contemporaneamente a preparação dos atores, na época tinha, não me lembro o nome, mas na época tinha um artesão, no bairro Bexiga, que estudou um pouco, não sei se tinha ido à Itália ou na França, mas conseguiu fazer máscaras muito eficazes, tecnicamente bem feitas e eficazes, esse artesão fez as máscaras, pois de outro jeito teria sido impossível e fizemos o curso. Desenvolvemos a técnica e contemporaneamente escolhemos um *canovaccio* do Scala e começamos esse trabalho de dramaturgia tudo junto estabelecendo paralelos interessantes entre os lugares originais das máscaras e os possíveis lugares brasileiros. A idéia foi procurar uma raiz para a máscara no Brasil. Então Arlequino era baiano, falando com sotaque baiano e tendo um pensamento daquele tipo, o Pantalone, eu não me lembro se era de São Paulo ou do Rio, o Doutor era mineiro, coisas bastante simples. Brasil e Itália tem um avesso, Sul e Norte, Norte e sul, são iguais, e tem muitas coisas parecidas do sentido geográfico e também de comportamentos culturais e antropológicos e essa foi um tipo de pesquisa que fui desenvolvendo partindo de uma técnica de base da *Commedia dell'arte*. Pesquisando gestos e atitudes dos lugares onde colocamos as máscaras italianas e usar dos sotaques e também na elaboração do *canovaccio*, na transformação em palavras, as canções que tinha ... Porque a *Commedia dell'arte* é um espetáculo bastante completo tem balé, tem canções, quero dizer a *Commedia della'arte* original, as canções eram canções brasileiras que tinham a ver com aquela ação, com aquele momento ou aquele outro, essas são as coisas que me lembro, os figurinos são da *Commedia dell'arte*, as cenas também foram copiadas, inspiradas em desenhos antigos da *Commedia dell'arte*.

A idéia das atrizes permanecerem na cena sem máscara e quando era sua vez, colocarem a máscara, tinha a intenção de explicitar, a necessidade de explicitar o que era, num lugar onde o público não conhecia a linguagem. O intuito era de ser um pouco didático no espetáculo, no que diz respeito

ao público, isso, essa história com a máscara, de ficar em cena mesmo, porque também era um espetáculo que nascia numa escola então deveria ter também características pedagógicas e didáticas, pelo menos eu achava que deveria ser assim. Depois, elas continuaram, ganharam prêmio no SESC, e etc...

*Esperando Godot*, o texto foi seguido literalmente, sem nenhum corte mesmo, daí que saiu um espetáculo cumprido de um jeito quase insuportável para um teatro moderno que durava três horas e quinze. Ele foi consequência dos cursos de *clown*, na realidade. Eram três atores da escola e tinha outros, dois atores, convidados para completar o elenco. Não está escrito em canto nenhum que entra *clowns* em *Esperando Godot*. Mas o mesmo Beckett montou, fez uma direção, numa cadeia dos Estados Unidos, usando *clowns*, então eu, estava bastante certo, pois o próprio autor montou com essa proposta. O Beckett montar com os *clowns* talvez um ano depois me confortasse um pouco.

O cenário foi feito por Cláudio Luchessi, eu pedi pra ele reproduzir a cena do teatro Olímpico, em Vicenza, na Itália. O teatro olímpico foi desenhado pelo Paládio. Ele é na renascença, o primeiro teatro fechado, depois de um longo período medieval no qual não se tiveram teatros, os antigos os romanos tinham acabado com todos, a arquitetura. O primeiro teatro italiano era esse, e tem uma cena fixa que é sempre a mesma para qualquer peça. A ligação, em *Esperando Godot*, era uma ligação de fantasia. A idéia era representar o primeiro teatro da renascença com a última grande peça trágica da modernidade, que é *Esperando Godot*. Então, faltava a idéia original que é essa da árvore que tem folha no primeiro ato e não tem folhas no segundo. Na realidade os atores imaginavam que a árvore estava atrás, mas o público não via isso. A peça era muito pesada para os atores, muito técnica, teve uma temporada não cumprida. Eu acho principalmente por esse motivo, com essa preocupação. Tinha música ao vivo durante toda a peça, tinha uma percussionista. De qualquer jeito não podia ser uma peça bem vista para o público, porque era muito cumprida e te repito muito técnica pois esses também eram atores que estavam se formando então a minha preocupação principal era com a formação deles, muito mais que ter um resultado de público. As coisas que fizemos sempre tiveram mais aqui, a arquitetura do espetáculo, eu saquei isso muito tempo depois, era uma arquitetura que não permitia uma grande comunicação com o público, talvez levada a frente, elaborada, etc, etc., para eles poderiam ter conseguido isso, mas na época não. Realmente era um espetáculo muito bonito, muito certo, muito bem feito, mas que ficava longe do público. Por eles serem muito jovens, pela peça ser muito complicada, cumprida e não tinha um gesto, um olhar, um nada, que não fosse estudado e ensaiado. Isso, percebemos depois, porque fazendo a gente se divertia muito, obviamente, foram cinco meses de ensaios todos os dias. Tínhamos uma tradução, mas fizemos uma outra com uma pessoa que não era um profissional, mas uma pessoa que conhecia muito bem a língua, ele trabalhava em casa e entregava o texto. A gente conferia a tradução, ele com a peça original e com a outra tradução em português, e com uma tradução italiana, então a gente tinha três traduções, não me lembro como chamava essa pessoa, que repito não era uma pessoa de teatro, um dramaturgo e acho que conseguimos uma tradução muito, muito bem feita, porque estudamos todos os textos.

Nunca me aconteceu de ser contatado especificamente para a didática, nunca não é verdade, mas quase sempre ou as coisas que nasciam, pelas companhias, ou quando me chamavam, tinha sempre um objetivo específico, uma referência do espetáculo de pesquisa, e repito quando também nós estávamos montando o espetáculo, o motivo na maioria das vezes era uma pesquisa no que diz respeito ao público que a gente queria alcançar, então a didática não é fim a si mesmo, a aplicação acima de um projeto, por isso acontece, pode acontecer, *Commedia dell'arte*, pode acontecer coró da tragédia, mas são poucas as minhas experiências nas quais, passei de jeito neutro a técnica, sempre tinha um motivo superior mais focalizado para desenvolver aquela técnica, para passar aquela técnica.

Os alunos, os atores, acham na técnica do *clown* especificamente, acham algo que eles já tem, ao contrario de outras técnicas, o *clown* desenvolve, sublinha, desenha, encaminha o singular do ator à descoberta do que ele já tem como possibilidades no corpo e obviamente também no seu jeito de ser, nas suas raízes, no seu jeito de pensar, e isso proporcionam uma simpatia inicial do ator por esse diretor. É uma descoberta que satisfaz o ator, que satisfaz o aluno, daqui, desse ponto pra frente, é a própria pessoa, não pode se fazer nada mais que encaminhar numa descoberta das próprias características. Não tem um nível superior, tem um escolher a própria poética e acima disso pesquisar o que se quer. Eu acho que ir além com o ator com a procura do *clown* dele pode ser até um processo que não tem haver com o teatro, então não acho um jeito de concertar isso, mas ao contrario de outras técnicas, repito, é uma técnica na qual o ator pode trabalhar, uma vez entendido, com si mesmo, sendo

dramaturgo de si mesmo, sendo diretor de si mesmo, etc... Se for uma personagem no grupo de uma companhia já desenvolvida, com uma lógica bem conhecida, então é porque está no interior dessa pessoa do ator. Eu acho que isso, espalhou essa técnica, esse é o segredo da atuação do *clown*, no sentido da escola do Lecoq naturalmente. As técnicas são aquelas, mas é claro que cada um depois desenvolve, escolhe, acha certo, um ou outro exercício, uma ou outra proposta, mas a base do nariz vermelho, como a menor máscara do mundo, abrange do desenvolver um pequeno personagem da vida cotidiana, uma base de Lecoq e da qual eu não vi ninguém prescindir.

A montagem *Você vai ver o que você vai ver* que em 1989, foi um curso com atores profissionais, com a idéia de montar o Quino, e sabiam em São Paulo que eu tinha essas técnicas e me convidaram. O curso, ele usaram depois, construímos as personagens, os *clowns* e depois eles com o diretor montaram e colocaram os personagens na peça. Fiz a preparação dos atores, nem tinham começado a montar a peça. Eles mesmos, eu acho, que procuravam isso, não foi uma lição de alguém, eles acharam que tinham a ver, por serem todos personagens da vida cotidiana, pequenos personagens, reconhecíveis, então foi uma ligação bastante simples, naquele momento eu estava aqui e fiz este curso. Eu nem cheguei, eu vi o espetáculo, eu acho, um ano e meio depois, porque fiz um curso, mas contemporaneamente fechei as minhas atividades aqui no Brasil e voltei para a Itália daí que voltei uns meses depois e eles estavam em cartaz, assistiu e gostei. E foi uma peça muito divertida, tinha esse ônibus de verdade em cena e todo mundo se divertindo atuando. E foi interessante ver a aplicação do *clown*, no espetáculo, com o outro diretor.

Uma técnica que não desenvolvi foi a do bufão, ele na realidade tem uma raiz cultural que é do norte europeu e como Pulcinella, que no sul da Itália tem dificuldades de ser entendido, mas tem mais dificuldade de ser entendido por um ator que não seja daquela cultura, eu fiz um curso de bufão com o Lecoq, claramente, os atores da Inglaterra, da Dinamarca, da Holanda, Escandinávia tinha uma facilidade de entender e desenvolver aquilo que não os italianos, os marroquinos, acho que esse é o motivo principal, claro que teve também um motivo mais ligado a cultura de hoje no sentido que o bufão é um ator político e como se diria é difícil que tenha espetáculos com isso. O bufão deve ter aquela temática, pois de outro jeito não significa nada e aquelas temáticas não são temáticas com as quais pode-se viver. Isso não quer dizer que o *clown* e a *Commedia dell'arte* não tenha esse sentido, mas lá é mesmo na cara do poder, não funciona se não tem o poder, não é o *clown* branco, não é Pantalone, são equilibrados no jogo, lá tem que ter o poder, e se não tem o poder não tem o bufão, daí quem escolheu, é uma escolha radical que é mais difícil pra nós latinos, vamos dizer, porque a nossa relação com o poder é mais sutil

Hoje em dia são técnicas acertadas, bem desenvolvidas, e que proporcionam se juntadas melhor ainda. Juntadas, quero dizer, se o mesmo ator se aprimora nessas técnicas ao invés de escolher uma e ir logo para aquela, no sentido pedagógico, didático é algo que proporciona de um lado um conhecimento da comunicação para o ator, como comunicar o corpo, como o corpo pode ser elaborado, e por outro lado deixa uma liberdade de escolha cultural para o ator que dá a possibilidade de ver mundos, dramaturgia, expressões dos atores, muito mais amplos. De um lado são técnicas antigas, de outro lado técnicas que proporcionam uma disciplina de formação e uma disciplina de comunicação, são técnicas de necessidade de comunicação. A Escola é uma invenção em geral, o ensino é uma invenção em geral, o ensino do teatro é algo de muito recente, a música tem escola há dois ou três séculos, aulas de música, artes plásticas, mas o teatro sempre aprendia, fazendo. A idéia das escolas é uma idéia contemporânea, não sei se também é moderna, porque o teatro historicamente, se deu numa situação bem diferente em outras épocas e hoje o ator procura a escola, não procura antes a cia., não procura antes o palco. Não procura os atores. A escola, não podia ser de outro jeito, tem uma simplificação acadêmica, para que o ator possa, como um estudante de violão, um estudante de escultura, aprender essa simplificação, com um nível acadêmico formando atores quase neutros, bons para qualquer coisa, mas na realidade muito padronizados, o gesto. As academias de teatro correspondem a esgrima, é o que se faz e o treino da voz muito parecido com os treinos dos cantores de lírica.

O ensino de Lecoq é científico, a máscara neutra proporciona uma descoberta básica para o ator perceber que antes da palavra, antes do conceito, existe o ambiente, existe o ritmo da natureza, existem as cores, existem os materiais, então a máscara neutra proporciona isso. A máscara sintetiza tirando o aluno e botando o aluno na procura das matérias básicas do universo, fazendo essa procura automaticamente tira tudo aquilo a respeito da personalidade do aluno. E procura um gesto que

proporciona a descoberta dos movimentos básicos que não são relativos a uma ou a outra personagem. São relativos ao dispor numa curiosidade, numa descoberta do mundo vegetal, animal, do mundo mineral. Nesse método, uma vez que se supera a didática da máscara neutra que não é uma máscara que constrói um teatro um espetáculo, que tem bases mais antigas que o Lecoq.

Melodrama, se descobriu que ao longo dos anos, tem a haver com a formação do ator, mas pode não ter, porque os corpos e as culturas, as vozes e a “gestualidade”, são muito mais amplos que não aquelas de um ator sempre igual a si mesmo e pronto para qualquer peça e qualquer expressão. Ainda tem academias nesse sentido, que fazem um ótimo trabalho para atores que estão procurando aquele tipo de teatro, mas tem também uma grande riqueza para tantas pesquisas e essa é uma delas.

**QUITO, Cristiane Paoli. Entrevista. Gravada na Escola de Arte Dramática (EAD), São Paulo (SP), 15 jun. 2005.**

Eu comecei no teatro em 1977 com o professor Antônio Januzelli, o Janô, que na verdade, foi ministrar um curso extracurricular na Escola Logus de segundo grau, aqui em São Paulo, da qual eu era estudante. E a Logus era uma escola que estava se formando naquele momento, era o segundo ano de existência da escola, muito dinâmica, ele veio dar esta aula extracurricular e aconteceu um fato bem extraordinário. Nós éramos onze alunos fazendo o curso dele e desses onze alunos no final, nós tivemos um aproveitamento maravilhoso na escola, crescemos, começamos a discutir a escola inclusive, mas aconteceu um fato bastante interessante que foi desses onze, nove reprovaram na escola normal. Mas ao mesmo tempo perceberam que esses alunos tinham tido um desenvolvimento e uma ascensão sobre os outros alunos, muito forte de liderança, desabrocharam. E daí a escola resolveu fazer o processo contrário, ao invés de deixar o teatro extracurricular, colocou o teatro no currículo, fazendo todas as outras áreas congregassem em relação ao teatro. Então, história, literatura, o pessoal que fazia humanas, a relação de artes plásticas mesmo, todas as outras áreas entraram pra discutir a relação teatral. E aí, durante certo tempo, ela ficou bastante forte e conhecida em São Paulo, inclusive, por essa abertura. Eu sei que depois do teatro passou para rádio, foi passando para outras vertentes, das comunicações. Mas em oitenta (1980), eu trabalhei com o Janú, depois, nesse processo, a escola passou com o teatro no currículo, veio um outro professor que era o João Antônio Teles que também dava aula extracurricular no Colégio Santa Cruz e na verdade era um professor de inglês que dava aula de teatro também. Esse rapaz teve um momento muito positivo e foi responsável pelo estímulo de vários atores em São Paulo, mas ele depois foi pro Japão. Mas depois quem veio dar aula foi o Eduardo Amos, que trabalhou com teatro de bonecos e foi, inclusive, fundador da “Cidade Muda” que foi uma companhia muito importante de teatro de bonecos com Marco Antônio Lima e um pessoal bastante importante no final dos anos 80 para os 90 na criação do teatro de bonecos, inclusive eu fiz parte como produtora e depois como diretora e que também vai fazer pra mim uma relação de como dirigir bonecos por conta da máscara, minha formação.

Depois disso eu encontro o Janú novamente, nós fizemos um grupo saído do Logus. O Janú convida uma mulher chamada Beth Lopes que não é a Beth Lopes, diretora de teatro que nós conhecemos que é aqui do CAC. Era uma que trabalhava com máscara, inclusive na Unicamp e foi professora da Unicamp, mais tarde.

Ela tinha estado no Lecoq e havia chegado a pouco tempo isso deve ser 80, 81 mais ou menos e o Janú nos oferece a oportunidade de trabalhar com ela. Isso é bem começo dos anos 80 e nós fizemos a experimentação da máscara neutra principalmente, meia-máscara neutra, se eu não me engano. A Máscara expressiva não foi trabalhado com ela, nem palhaço. Foi interessante, inclusive, porque nós fizemos uma apresentação aqui na EAD, o Janú já era professor da EAD e nós viemos mostrar os trabalhos que nós estávamos investigando. E foi uma das coisas mais fortes, assim, de experimentação que eu já fiz na minha vida, esse trabalho de máscara neutra, foi uma descoberta. Mais tarde, fiz um trabalho com o Janú. Acho que nós desenvolvemos bem uns seis ou oito meses de trabalho com ela. Foi uma coisa profunda.

Éramos um grupo independente, não tinha nada a ver com o Logus, que nos emprestava a sala. Depois disso, esse grupo se desenvolveu com o Janú, trabalhamos durante um tempo e fizemos um



espetáculo chamado *Estilhaço*. A gente foi para festivais amadores, SESC's, e eu acabei ganhando o prêmio de melhor atriz, e com o Janú, esse grupo teve uma certa vida, e acabou morrendo. Eu fazia Faculdade de Direito nessa época, minha formação é de direito, de curso superior. Eu tinha tido uma passagem pelo Antunes Filho, de uns meses, também, e fiquei produzindo teatro, eu estagiava, tinha os conhecimentos do Direito.

Eu fui trabalhar também com o teatro físico. Produzi “Morangos Mofados” que era um espetáculo dirigido por Paulo Yutaka, que tinha um trabalho de mímica, teatro físico e com o grupo Quadricômico, que na época fez certo sucesso, era inovador pela linguagem. Isso deve ser por volta de 83, 84 talvez, e nessa mesma época, como eu tinha uma empresa de produção, tinha uns amigos meus que sabiam que eu produzia e, cheguei aqui o Francesco Zigrino.

A empresa que eu tinha chamava “Pimba - você está hipnotizado”. Esse era o nome da empresa, depois ela virou Pimba Produções Artísticas. Então, nessa época, com o contato do Janô, tinha uns meninos aqui da EAD, que tinham um espetáculo que fazia muito sucesso. E eles não podiam ser produzidos pela EAD, tinham que ser produzidos por uma outra empresa, e eu entrei pra fazer. Na verdade, eu entrei para dar esse apoio de produção pra eles. Leopoldo Pacheco, Cida Almeida, estava também. E quando o Zigrino veio, ele precisava de alguém que tivesse uma empresa e que produzisse o espetáculo. E eu fui, burocraticamente, essa produtora deles, além de comprar materiais, entre outros, a parte administrativa, e eu produzi esse infantil que era o *Pinoquio*. Com Cássio Scapin, Cida Almeida e outros.

O texto do *Pinóquio* era do Zigrino e da sua mulher. Adaptaram do original do autor Colloni. Mas, eu produzi e o interessante é que tive pouco contato antes, produzimos no centro cultural, questões burocráticas, produção, mas era mais administrativo

Somente no dia que estreou, eu fui assistir e fiquei impressionada. Eu não acreditei, por que eu tinha produzido uma coisa muito interessante, para a época, o tipo de trabalho, primeiro que ele trabalhava com a música “Sagração da Primavera”, num volume altíssimo pra criança, e a Sagração vai de dinâmicas a dinâmicas. Com quatro, vamos dizer, módulos, como se fossem armários mesmo, com rodinhas, que mudavam, se transformavam, tinha teatro de sombras. O Gepeto, por exemplo, aparecia em teatro de sombras, quem fazia era o Attilio César Prades, que é do Folias D'arte, ele também ministra aula no Célia Helena, e tinha também, a Ariela Goldman, Alessandra Golik, um elenco muito legal, muito legal. E tinha esses quatro módulos, eles iam se transformando na cenografia, que era de rodinha, tinha movimento, aquilo em conjunto com a luz também dava uns momentos de opressão para o *Pinóquio*. E tinha uma cena muito bonita e simples para época, de solução, que era a da baleia. Uma escada com um plástico preto, aquilo representava a baleia, e realmente dava essa dimensão. A molecada e os pais adoravam, porque obviamente o teatro para crianças foi, sem subestimar de maneira alguma a criança, pelo contrário, valorizando a inteligência e também dando espaço para que o pai tivesse essa qualidade de teatral, de recepção. A peça ganhou o prêmio Mambembe. De 1984, a produção, a leitura do trabalho, e inclusive eu estive recebendo o prêmio.

Nesse meio tempo, eu estava fazendo Faculdade e produzindo algumas coisas, e as meninas sabiam que eu era atriz. A Tiche Vianna, Soraya, Déborinha, foram fazer um espetáculo. Zigrino tinha vindo aqui para a EAD, foi convidado, num encontro que ele teve com o Cláudio Luchesi, no Circulo Italiano, onde ele se apresentou, e se não me engano, (pois foi isso que o professor, Claudio Lucchesi, me contou outro, dia), foram apresentados, começaram a conversar e viram que era possível essa oportunidade. E na época a turma da EAD foi dividida em dois, um grupo foi trabalhar com o Ulysses Cruz e outro grupo com o Francesco Zigrino. O que aconteceu é que o Francesco ficou com as mulheres. Então ele resolveu fazer, o que era o oposto, a *Commedia dell'arte*, pois era produzida por homens. Ele precisou de algumas outras meninas para complementar o elenco, as meninas me chamaram para eu ajudar na produção, então eu atuei e produzi. Nós fizemos um trabalho extremamente positivo, no sentido da criação das máscaras, super forte na indução, realmente ele teve uma influencia sobre nós muito forte, a compreensão da criação da personagem, anterior ao texto, pela motivação da improvisação, ficou muito evidente e muito característico, também como você compor um tipo físico através das máscaras, das linhas das máscaras, então, para mim, que já havia tido contato anterior, foi extremamente positivo e muito legal. O que aconteceu foi que, ele era bastante intenso, não era só rígido, era intenso, uma pessoa que não era fácil de lidar, ao mesmo tempo tinha uma colocação e um estar presente como diretor muito fundamental, ele tinha umas excentricidades

pessoais e de distanciamento às vezes. Estava muito intenso aqui, de repente aquilo não era mais importante. Eu lembro que tinha umas reuniões que a gente fazia, na casa dele, a gente sentava numa mesa pra fazer reunião e ele ficava assistindo, naquela época acho que nem tinha, acho que era o vídeo-game Atari. E ele ficava ali, jogando, tinha mania de enrolar os cachinhos, ficava lá, em si mesmo, tinha um jeito que às vezes se fechava, não tinha muito essa comunicação e ao mesmo tempo, proporcionava a qualidade no jogar, na oportunidade da criação, dos jogos cênicos, muito forte e tinha essa rigidez, porque na verdade eu entendo que as máscaras precisam ser trabalhadas num viés bastante incisivo. Então na relação com o palhaço, até reclamavam que era linha dura, mas isso é a realidade das máscaras, é lógico você pode, é a relação estabelecida, entre o jogo da direção e aquele que está sendo conduzido. Então, porque é justamente neste atrito que esse conflito, que sobrepõe a esperteza, a maneira de sobrepor, a autoridade. Então esse jogo, de ultrapassagem da autoridade que a máscara precisa fazer. Assim eu entendo, talvez não seja verdade, mas é assim que eu entendo. Também como meu desenvolvimento como criadora, e na questão dos palhaços e na questão mesmo da *Commedia dell'arte*, onde tive a oportunidade de trabalhar também, algumas vezes. Então assim foi, toda a área de compreensão, de desenvolvimento dos *canovaccios*, das relações de composição, da relação entre máscaras, a coisa de você trabalhar jogos como “Cadema”, alguns jogos estruturais, da composição, da estruturação da *Commedia dell'arte*, isso foi muito rico. Foi tão rico que praticamente todas nós que vivenciamos essa imersão, saímos de alguma forma influenciadíssimas, e nossas vidas tiveram relação total com esse processo.

Ele tinha um trabalho físico, inclusive havia uma competição grande entre nós, ele dizia quem conseguir fazer parada de mão e colocar os pezinhos pra trás, fazia o Arlechino. Então quem tivesse essa agilidade fazia o Arlequino, e ele ia jogando com essa questão, de nos fazer desejar tal máscara, de nos fazer, também ir em direção a isso. E tinha toda a relação de composição de desenho corporal, a gente andava, fazia as posições. Eu acabei fazendo um enamorado, mas eu tinha que ter também a questão física, a gente dava altos saltos, pulava, ficávamos horas fazendo rolamento, paradas de mão, o tempo inteiro, a gente tinha isso, os saltos, um preparo circense. Algumas coisas a gente preparava mesmo, desenhos coreográficos circenses, criava coisas mirabolantes com o corpo, tinha esse desenvolvimento muito forte e tinha os jogos, ele propunha vários jogos. Infelizmente eu não me lembro de todos eles, mas tinha essa estrutura, do Cadema, era basicamente uma estrutura de pausas, onde um se mexe, o outro, pausa, e quando um fala o outro se mexe. A questão da triangulação super trabalhada, a relação de três/quartos super trabalhada tecnicamente, tivemos experimentações lúdicas das máscaras, que era os *lazzi* que a gente fazia, ele trazia alguns *lazzi*, e a gente experimentava, e depois nós passamos a criação, do entendimento das ações, a gente foi criando as personagens e foi criando também os roteiros de ações. Era o *canovaccio* em si, então nós fomos criando, pegamos o *canovaccio* do Flaminio Scala, que era o *O arranca dentes*, é “Il arracadente”. E começamos a improvisar, cada uma escrevia uma parte, e criamos um espetáculo, coletivamente.

Era formatura, não era estágio, aqui na EAD, você tem a formatura, depois você tem o estágio. Nós apresentamos no final do ano, era dezembro, se não me engano, acho que no final de novembro, dezembro. O espetáculo era bastante rígido, a qualidade mesmo da criação das personagens. Era acadêmico, do jeito que a *Commedia dell'arte* deveria ser, às vezes eu brinco, assim, tinha muitas piadas em italiano, que no teatro só ele ria, tinha hora assim, que ouvia a risada dele, só ele ria, porque eram piadas que ele fazia questão que tivesse, que a platéia recebia, mas recebia como um trabalho mais acadêmico. Era um trabalho que tinha duas horas e pouco, então era um pouco cansativo, mas as personagens estavam muito bem criadas, e aconteceu uma questão bastante delicada. Nisso, essa questão do temperamento dele, nas nossas relações, aconteceu, depois que a gente fez a temporada no TUSP, nós tivemos o convite, ou a EAD nos inscreveu no Centro Cultural, e nós fizemos uma reunião com ele, o elenco achou que eram doze mulheres, eu infelizmente até não estava nessa reunião, mas ele falou, agora nós vamos fazer um grupo, nos já temos um lugar pra fazer. Só que dois dias depois, nós tínhamos ensaio, ele tinha ido embora para a Itália.

Desencanou e largou. E ele foi e voltou, e nesse ir e voltar, disse que não queria mais, mas a gente tinha o Centro Cultural, e na verdade, das doze, oito foram estimuladas, quatro quiseram sair, e oito, não. A gente tem esse espaço, nos trabalhamos tanto para conseguir, vamos continuar fazendo. Eu tinha dirigido um espetáculo, chamava-se *Scorialta* (?), começando a ter experiência, tinha dirigido, me dado bem, ganhamos prêmios, sempre tive o olhar da direção. E tinha umas coisas no *O arranca dentes* que podia ser mais divertido. Então eu e a Tiche Vianna, as meninas falaram vocês

duas rearticulam, e eu peguei a direção, e a Tiche pegou a relação de cortes. A peça passou a ter uma hora e pouco. E passou a ser um sucesso. O que era um pouco acadêmico passou a ter um *timing* mais adaptado à realidade brasileira. Uma das maiores relações era realmente, o meu papel, dos enamorados, uma personagem que hoje eu até entendo, naquele tempo era mais difícil, ele queria, por exemplo, um contraponto, onde os enamorados fossem mais românticos, mais simples, mais sérios, e nós “enfiamos o pé na jaca” e era uma das coisas mais engraçadas do espetáculo. Era eu e a Carmen, primeiro eu e a Ariela Goldman, e aí era sério, mas era difícil, eu não tinha a maturidade para entender isso, nenhuma de nós, para fazer aquilo e na verdade foi feita uma brincadeira em cima das músicas, no texto de músicas, que correspondiam com frases musicais, e era muito divertido, era bem engraçado, então a gente tinha essa dificuldade. A gente tinha coisas que fazíamos que funcionavam, mas ele não deixava funcionar, mesmo também porque ele não tinha referência musical, ele não entendia, para ele não tinha graça. E quando a gente fez essa alteração, a peça passou a ter uma hora e quinze mais ou menos, e vinte, e na medida em que ele saiu, a gente continuou com a pauta no Centro Cultural. A gente também entrou em conflito aqui na EAD, na medida que ele saiu, pois a EAD achava que a gente não era representativa para EAD sem o Zigrino, e nós começamos a mandar algo para Festivais, e começamos a ser chamadas. Os lugares no convidavam para apresentarmos, ligavam pra EAD e ela dizia não, não é representativa, mas eles vinham ver, assistiam o espetáculo, e adoravam, assim, a gente acabava indo, acabava dando certo e, enfim, rolou uma confusão. Tanto confusão foi, que eu acho inclusive, que nos fizemos o SESC Anchieta, um dia nós fomos aplaudidas durante um tempo, em pé.

Nós ganhamos prêmios e o Francesco Zigrino assistiu. No SESC nós fomos aplaudidas durante um tempo.

Da primeira montagem, o cenário teve mudanças. De repente a gente fez algumas alterações, o espetáculo ficou mais leve, mais perto da nossa realidade, então ele começou a funcionar muito e começaram a nos chamar para fazer e nos fizemos uma pequena temporada.

No momento que ele assistiu, não falou nada, e depois, ele nos proibiu. E aí houve um atrito fortíssimo. Na verdade não foi ele que escreveu o texto, nós escrevemos, isso foi uma criação coletiva, foi um problema que na hora de assinar e registrar na SBAT, colocaram a Roberta Barni, mas não era verdade que era dela, era uma coisa coletiva, então teve esse atrito, na época todo mundo jovem, todo mundo, sem maturidade para poder entender e com muito desejo de repetir. Houve um atrito muito forte, inclusive, fizemos o SESC Consolação, para fazer o fechamento no Festival de São José do Rio Preto, fizemos uma temporada naquela época no Teatro Domus, fomos super bem. Fomos convidados para Campinas e para fazer no Teatro do Banespa, estávamos prontas para entrar, veio um telefonema da SBAT, um telefonema não, a pessoa da SBAT estava lá, e nos proibiu de apresentar. Nesse dia foi a proibição dele, dizendo que o espetáculo era dele, mas o que foi chato, nessa relação, foi realmente, todo mundo pegou pesado, lógico, foi um momento assim, realmente “intempestivo” de ambas as partes. Porque na verdade, antes da gente ir para o centro cultural, tínhamos assinado um documento que não teve valor de cartório, mas a gente falou, olha, nós vamos fazer o espetáculo, explicamos o que a gente ia fazer, e ele, como ia pra Itália, falou tudo bem, naquele momento, ele disse vamos fazer um grupo e já tinha mudado de idéia, mas foi embora, depois ele voltou, para pegar as coisas, e não sei o que, e quando ele voltou, nos fizemos uma reunião, antes de ir para o Centro Cultural, nos vamos remodelar o espetáculo, vamos continuar com o espetáculo, estou falando, mas já deve ter sido em janeiro, de 85, 86, não vou lembrar, 86. O SESC deve ter sido julho, então, teve toda uma história, de seis meses praticamente, da gente fazendo e ele longe, quando ele viu a coisa, sendo elogiando muito pelo pessoal do SESC. Todas as atrizes ganharam prêmios, foi popular, na verdade isso era novo, não existia esse tipo de trabalho em São Paulo, então era uma referência diferenciada, então, havia uma curiosidade em cima do nosso trabalho, nós tínhamos tido, realmente, um grande mestre. Ele realmente nos ofereceu uma qualidade muito boa.

E fizemos o Le Maschere, nessa saída dele, nós fundamos o Le Maschere. Quando ele saiu, ficaram as oito, as outras quatro saíram, nós resolvemos fazer um grupo, nós fomos o Le Maschere. Quando ele proibiu, a gente falou, vamos fazer outro espetáculo. Quando a gente falou vamos fazer um novo espetáculo, eu tinha tido experiência com a Beth Lopes, e eu falei gente, tem uma figura que eu conheço, vamos fazer uma experimentação com ela? E a chamamos. Só que o trabalho dela era bastante diferente do dele, e aí entra uma questão muito mais lúdica, enquanto ele ia para uma coisa mais, se é que pode se dizer, mais técnica mesmo, mais racional dentro da máscara, ela usa o negócio

da magia, do ritual, a questão do espelho. Eu já tinha tido uma experiência com ela, pra mim foi uma experiência bastante positiva, e eu me entreguei completamente, mas só que nós trabalhamos com as meias-máscaras do Taru (?), e foi uma viagem, nós trabalhávamos numa casa vazia do pai da Tiche, tinha a casa lá e ele nos ofereceu a casa, e a gente viajava ali dentro mesmo, a luz de velas e eu tive uma das experiências mais fortes com a Beth Lopes, com a meia-máscara do enforcado que nossa, foi uma coisa forte, tanto que assim, a gente ensaiava, saía na rua, vinha policia e dizia: - Está tudo bem? A Beth teve alguns problemas psicológicos, não sei te dizer, mas aconteceram ali, ela acho que já tem um jeito pessoal que buscava algumas relações diferentes, acho que tiveram acontecimentos na vida dela também, ela era uma pessoa estranha. Ela tinha um comportamento estranho às vezes, ela não passava uma segurança para que todos pudessem ir no talo (?). Assim, para você ter uma idéia, esse dia desses mergulhos, passei uns dias só vomitando, sem conseguir comer mais nada, com febre, onde provavelmente eu entrei numa catarse pessoal, dentro do jogo da máscara, dentro das minhas loucuras, que está tudo envolvido, pois é você que está trabalhando ali, que para mim foi maravilhoso, quanto resultado, mas realmente muito intenso, muito intenso, então, você vê alguém passando por isso, e, se a pessoa que está lá, te dá o suporte, você sente que aquela pessoa te dá o suporte, eu, na verdade, como eu já conhecia. Tinha no grupo, um “apaixonamento” a respeito dessa condução. Que eu nem entrarei em julgamentos se era certo ou não, mas que aconteceram na realidade, e mesmo porque existia isso, nós tínhamos tido, talvez, por eu já conhecê-la, tive outro tipo de relação, tive mais, é, o Zigrino tinha uma coisa, muito técnica, na realização do trabalho, então, também tinha isso, esse deslocamento, mas que também tudo de bom, maravilhoso, mas eu sei que a gente ficou um tempo, fez alguns experimentos e depois não aconteceu mais. A gente ainda fez, voltou, acho que um tempo com a máscara neutra, porque aqui com o Zigrino a gente fez pouco a máscara neutra, se fez, eu não me lembro, para te falar a verdade, assim, a gente foi bem para a *Commedia dell'arte*.

Eu, particularmente com o Zigrino nunca fiz palhaço e nem com a Bete Lopes, eu vi, a primeira vez, com o Le Maschere, com o Cássio Scapin. Com o Cássio Scapin foi a primeira vez que eu fiz palhaço, ele introduziu pra gente a máscara do palhaço, muito legal, muito legal. O Cássio era nosso parceiro, assim, ele era da mesma classe, do mesmo grupo, e na verdade, por loucura dessas coisas da vida, eu tinha dirigido uma cena com o Cássio e com a Soraya, de palhaço, num grupo que a gente fez Brecht, numa cena, cada um dirigia um pedaço, a direção era mais da Tiche, mas tinha uma ceninhas, cada um vai para uma sala e ajuda o outro fazer, e eu fiz uma ceninha com o Cássio e a Soraya de palhaço. Só que o Cássio tinha e a Soraya também tinha feito, acho, o curso com o Zigrino, mas eu não, eu dirigi por intuição, timing, e aí a gente fez a cena dos dois padeiros, que surgiu a comicidade, deu super certo, mas, mas por intuição, depois com o Cássio eu tive essa oportunidade, e nessa época eu já estava dirigindo. Eu tive um curso com a Maria Helena Lopes, ela é do Rio Grande do Sul, tive aulas com ela, meia-máscaras expressivas, fiz um *workshop*, ela veio aqui em São Paulo.

Depois disso fui pra Londres, e acabei indo para Paris, conheci o Gaullier, fiz curso de máscaras e palhaço, e aí comecei minha estrutura com o palhaço e meio que desabrochou. É engraçado virava e mexia eu tocava em alguma coisa com máscaras, assim, minha formação é muito das máscaras, e aí com o Gaullier tive essa oportunidade, fiz máscaras, palhaço, não fiz todo o curso dele, mas depois, por coincidência ele veio para Londres, e aí, eu o assisti fazendo palhaço, teve uma outra vez que fiz um jogo, umas duas vezes eu estive em Londres, e ele chegou com essa coisa do palhaço,

Como eu estive a primeira vez em Paris, eu estive no Lecoq, no Lecoq tinha um livro, eu vi o nome do Zigrino, o Zigrino também foi aluno do Gaullier, que era assistente do Lecoq, Maria Helena Lopes também e na verdade o Gaullier foi assistente do Lecoq durante, acho que, dez anos, e depois ele se separa do Lecoq, para se contrapor, e ele contrapõe de certa forma, de uma coisa do Lecoq bastante configurada, desenhada, e o Gaullier tem um coisa um pouco mais livre, se existe a rigidez no Zigrino, desde do Gaullier bastante forte, bastante irônico, mas eu particularmente me dei bem assim, você se dá bem na cena, você se dá bem com ele, todos são assim, fáceis sedutores e tal, fazem personagens, são durões. Eles te dão mesmo aperto no coração porque tem uma hora que o teatro é prazer, você precisa estar na busca desse prazer o tempo inteiro, e toma “cacetada” o tempo inteiro, então, que é a grande “sacada”, na medida em que você consegue isso, como você consegue ter alegria, na pressão, no sufoco, que é incompreensível que o brasileiro tenha, então é uma coisa de uma natureza perdida, na verdade, tanto na *Commedia dell'arte*, quanto no palhaço, quanto no jogo, você está o tempo inteiro nessa dimensão, buscando o prazer de enganar, de brincar, de colocar o outro na pressão para que ele possa te responder, mais politicamente, vamos dizer assim.

De Paris, depois Londres, eu ainda fiz um espetáculo em Londres. Fiz com uns amigos meus, a gente tirava e punha o nariz em cena mesmo, fazia isso na frente, tinha coisa circense, tinha musical, fiz em Edimburgo, apresentamos em Londres e em Edimburgo, era com o Rodrigo Matheus, Renata Giglioli, tinha um inglês, um chinês, de Hong Kong, uma sueca, e uns três brasileiros, e era isso assim, era mistura de Bucchner com Sati, então era Eric Sati, alguns depoimentos de Eric Sati, a música dele, assim, o final fúnebre, todo mundo de negro, foi um diferencial, vamos ter uma experiência, umas três ou quatro pessoas por noite e no final, nós tivemos uma curiosidade em cima do espetáculo bastante grande tivemos várias críticas, inclusive um inglês que estava com a gente, para ele não era normal, um grupo receber tantas críticas assim, que ele já tinha ido outras vezes. Você vai pra Edimburgo são novecentos espetáculos, hoje deve ser até muito mais, então só de alternativo uns novecentos e tal, e nessa época eu era tão ingênua na coisa, que assim, tão colorida, o sonho de ser artista, tudo de repente. Tinha o chinês, o cara de Hong Kong, que tocava, tinha dois pianos na sala, ele tocava, era um atleta, ginasta olímpico, então ele dava, saía de um piano, e dava altos mortais, e voltava para o piano. Isso era mais ou menos em 1989, e aí eu voltei para o Brasil, encontrei Maria Helena Lopes novamente, um grupo de pessoas que eu já tinha meio que trabalhado, então ela vinha de vez em quando, de mês a mês, vinha e dava um *workshop*, eu fiz alguns com ela ainda, e ela acabou desistindo, eu queria trazê-la de vez pra dirigir em São Paulo, e como ela não vinha, fui eu dirigir. Dei aula de *clown*, e eu comecei fazer essa pesquisa. A Tiche que voltou da Europa, conversamos, e eu disse vamos fazer um trabalho em que a gente possa brincar, mergulhando na *Commedia dell'arte*, e eu estava já desenvolvendo a coisa do palhaço, concomitante a isso eu estava com a Cidade Muda, fazendo um espetáculo de teatro de bonecos, que na época fez muito sucesso, que era o *Crack*, e fiz um também no Municipal, um evento com a orquestra sinfônica do Jânio Maluf, experimental, que foi lá no Municipal chamado Zarkziz, fizemos assim oito recitais, e a Cidade Muda, para dirigir, na época, com a linguagem de máscaras. E, na verdade, tudo que eu falava para os meninos era bem essa relação, da triangulação, do manipulador estar presente, então concomitante eu estava dirigindo esse povo e aí a Tiche chegou e nós fizemos uma pergunta o que daria, um espetáculo de comédicos da *Commedia dell'arte* com os palhaços. Então foi a junção de dois grupos que virou a Troupe de Atmosfera Nômade, que foi um grupo que se estabeleceu, nós ensaiamos em 90, acho que nos ensaiamos de 90 a 91, e aí ele viveu até 95. Nós fizemos três espetáculos juntos, a Troupe de Atmosfera Nômade, começou com *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*, justamente este encontro da *Commedia dell'arte* e os palhaços, nos fizemos *Mitos e Paixões* que era tragédia, briga e palhaço e depois fizemos o *Rei de Copas*, que era um trabalho um pouco sobre o universo da loucura, mas do lado positivo, se existe, brincando mesmo, fazendo um jogo, e a troupe tinha essa característica de ter dois universos trabalhados anteriormente, que era o pessoal do *Escuriá* um pouco, um outro grupo, que era duas fontes mesmo, o engraçado que houve uma junção de dois núcleos que na verdade tinham duas maneiras diversas de pensar, tinham formações diferentes porque o Le maschere tinha a formação da EAD, se existia mais influência era do Crack, um outro pessoal, que era André Pink, um outro pessoal que fazia teatro mais pela borda, fazendo suas escolhas de formação, e foi um aprendizado, interessante e na verdade, era um grupo grande. Aliás isso é uma característica do meu trabalho, assim, eu estava sempre trabalhando com muita gente, era mais ou menos uma treze, quatorze pessoas. Nós levamos um bom tempo, de gestação, uns nove meses, para fazer o espetáculo, onde a Tiche tinha a coordenação da *Commedia dell'arte*, eu tinha a dos palhaços, só que chegou um momento em que a gente achou que seria melhor um único olhar de fora, a Tiche entrou, no espetáculo, passou a fazer o Brighella, e eu comecei então a coordenar essa a questão do espetáculo em si. E fomos muito bem, na época muita gente achava que a gente estava viajando fazendo aquele tipo de trabalho, mas houve uma comunicação, muito grande com o público, e critica também porque seja como for, a *Commedia dell'arte*, e o palhaço e a maneira como nos fizemos tinha um pé na relação de pensamento conceitual, mas tinha uma coisa popular muito grande, que é da natureza dessas linguagens, tinha um pensamento de busca e uma coisa dos primórdios daquilo que é base para te dar novos saltos de condicionamento do porquê, no século XX, estarem fazendo aquele tipo de resgate. Então foi extremamente positivo mesmo, aí depois Tiche acabou tomando seu caminho, depois do final da *Rapsódia*, que na verdade tinha caminhos pra existir, eu sinto, acho que até, engraçado assim, a gente vai fazendo as coisas e as vezes a gente tem ansiedades, por fazer outras coisas e tal, e aquilo que deu certo a gente despreza, e na verdade, era um espetáculo que queria viver mais. Em 2000 eu fui chamada pelo Centro Cultural [São Paulo], para fazer um repertório do meu trabalho, então na

verdade, nos fizemos a *Rapsódia* lá, ficamos na dúvida em fazer, e a Deborinha não queria fazer o Arlequino, que estava num outro momento, e o Arlechino da Deborinha ficou muito forte, ela não quis fazer, e eu fiquei na dúvida de fazer, ate que um dia, por uma dessas coisas, fui fazer um evento, me pediram *Commedia dell'arte*, peguei uma menina que era da *A banda*, peguei a menina, Soraya preparou o Arlequino, e eu peguei a menina em outro dia, e ficou excelente, então dá pra fazer, tenho um Arlequino, eram oito espetáculos, e foi um espetáculo que funcionou, de tal maneira, sabe assim, o tanto de gente que tinha visto e quis rever, tinha três substituições, da Deborinha, da Carmen Cozzi, que era o Dottore, aqui foi o André Colazzi, amigo meu, da Deborinha, e a substituição, eram quatro, do Capitão, que fazia o Pedro Pires, e aqui foi o Nando Bolognese, e a Ragonda, que quem fazia era a Cuca Bolaffi, na Troupe, e quem fez aqui foi, a Juliana Gontijo e na verdade o capitão, quem criou a personagem da *Rapsódia*, foi o André Pink, que hoje é um diretor e trabalha na Inglaterra. Então foi super legal de ver, será que não ta adaptado, na verdade não, a certeza do que funcionava, o que na verdade funciona na *Commedia dell'arte* é a vivacidade das personagens, então se aquelas personagens estão vivas, estão brincando, jogando, é a mesma coisa do palhaço, a mesma fonte.

E depois da Troupe, eu fiz ainda o *Quadri Matzi* em paralelo, um espetáculo de palhaço que também se deu muito bem, com a Bete Dorgam, Thais Ferrara, Duarte, Santana, foi um espetáculo que, nessa época não tinha muito essa história do palhaço, para adultos no teatro, e foi onde um abrir de oportunidade e depois disso em encontrei o Nova Dança através da Tica Lemos, que a principio ela veio pra fazer *A banda*, mas ela acabou nem trabalhando com a gente. Acabou trabalhando comigo, no espetáculo que eu fiz aqui meu primeiro de improvisação como resultado final, que foi *Prelúdios para clown e guitarra* aqui na EAD. Ai tem sido uma grande parceria com a Tica, que já tinha um trabalho de improvisação, e pelo fato de eu ter a *Commedia dell'arte*, coisa e tal, e fazer os trabalhos improvisados, como resultado final, tive sempre a questão de fazer um espetáculo aberto, de improvisação, mesmo a Troupe eu achava que seria capaz de fazer isso, mas a gente acabou não tendo continuidade. E com a Tica, já fazia esse tipo de trabalho na dança, com o trabalho de contato e improvisação, e dança mesmo que ela fazia, tinha um tema, e fazia e a cada noite, improvisava, mas só que ela não comunicava, ai a gente começou a trabalhar na relação de comunicação, novamente, o meu trabalho, posso até fazer mas eu não gosto da quarta parede, meu trabalho está todo relacionado, para um direcionamento total para a platéia, todos os trabalhos que eu faço eu envolvo a platéia, então essa influência super se instalou, e quando eu fui montar a minha companhia lá no Estúdio Nova Dança, que é a companhia Nova Dança 4, de improvisação como resultado final, para fazer o desenvolvimento dos estudos, eu me utilizei muito da questão dos *canovaccios*, não trazendo uma relação de necessariamente de construção das ações, mas tendo bem a questão Aristotélica, no *canovaccio*, a questão de apresentação de cada personagem, relação, conflito, resolução e finalização. Então eu fui trazendo dessa estrutura, um pouco o envolvimento como começar a estabelecer uma estrutura de improvisação, pra gente ter uma estratégia na dança e no teatro, então assim eu fui me estruturando, hoje, ai depois disso entrei para uns estudos de estratégias, como também eu hoje em dia eu peguei o *Deleus e gotta ri*, um sistema de *risomas*, que essa coisa mais, horizontal, e ai quebramos, totalmente essa forma aristotélica, não existe começo, meio e fim, porque também no começo, preconceito em relação a improvisação é muito grande, as pessoas achavam que improvisação eu faço qualquer coisa, não, para você improvisar você tem que ter uma técnica fabulosa, que eu aprendi aqui, para você fazer *Commedia dell'arte*, você tem que ter, uma técnica absoluta, pra você jogar, improvisar, você tem que ter estratégia, você tem que ter construção de personagens, na Nova Dança eu trabalho muito mais numa relação performática, onde os meninos dão seu depoimento na relação corporal, tem atitudes, é uma relação muito mais de auto-conhecimento, do que estabelecimento de personagens, que também eu já fui para uma outra vertente com relação a performática, mas também relacionando da percepção de que você tem estados, cênicos, que você perpassa por estados – cênicos o tempo inteiro, e o ator e intérprete está sempre ali, isso é uma noção da *Commedia dell'arte*, porque da instância da máscara, você tem ali, a máscara, você tem a instância do ator, sempre presente, tomando as decisões, mas que essa percepção quase da instância do observador. Você tem que ter no jogo, acredito, no jogo da personagem, que não é uma coisa que te toma, tem um ator consciente que está fazendo, então é uma influência absoluta, dou graças a Deus mesmo, ter tido a oportunidade, que eu vi, eu não posso esquecer que eu vi, eu estava te contando no inicio, quando eu vi o Pinochio, que eu disse assim: - Nossa, eu estou produzindo isso! Eu tomei ciência de algo artístico que me tocava, de uma qualidade, e na verdade foi isso, um grande aprendizado, apesar de ter tido um momento de

confronto direto com ele, muito evidente, e muito forte, muito bom, e cerca de alguns anos, cerca de dez anos atrás ele veio ao Brasil, e nos tivemos uma oportunidade de conversar, porque naquele momento tinha sido mesmo uma ruptura, ele largou um brinquedo na nossa mão, de maneira também afoita e enfim, e que hoje isso é o de menos, o que importa, foi o que ele sedimentou, e o encontro que ele sedimentou, e é interessante porque depois quando eu estive com o Gaullier, na verdade eu nem sabia, não fazia essa relação de que era a mesma fonte. Então interessante também isso porque na verdade é tudo a mesma fonte. A fonte de Sartori, de Lecoq, que por mais que o Gaullier tome outros caminhos, é a mesma fonte.

**ALMEIDA, Cida. Entrevista. Gravada no Clã – Estúdio das Artes Cômicas, São Paulo**

**(SP), 27 abr. 2005.**

Comecei a fazer teatro na Bahia com onze anos de idade, fazia parte de um grupo de profissionais da arte-educação, era menina e comecei a fazer parte desse grupo. E gostei de fazer teatro e com dezessete anos vim para São Paulo, buscando formação em teatro. E antes da EAD eu fiz um curso com o Flavio de Souza do grupo Pod Minoga, que era o “restinho” do que a gente pode chamar de teatro de grupo em São Paulo. O Pod Minoga tinha todo um trabalho ligado a irreverência, a comédia, o Flavio está aí até hoje, os outros atores do grupo. Eu fiz o curso durante um ano, 1981, inclusive eu vi o último trabalho do Pod Minoga, “Salada Paulistana”, se não me engano. E aí eu prestei a EAD em 1982. E em 1983 eu conheci o Zigrino, mas antes de falar do Zigrino, eu gostaria de falar uma coisa, que é essa questão do trabalho de grupo. A gente fala que foi os anos 1970, eu lembro que a minha redação da EAD tinha como tema “ A importância do ator dentro do trabalho de grupo”. Olha que coisa interessante, desse ideal. Ainda tinha essa idéia, eu acho que a minha geração, a minha turma, e as três turmas atrás, na EAD, receberam ainda toda uma carga dessa influência do trabalho de grupo. A EAD tinha ainda profissionais que exigiam esse tipo de perfil, de ideal. O diretor era o Beto Silveira quando entrei na EAD e depois foi o Cláudio Luchesi. O Beto Silveira era nosso professor de Stanislavski e Brecht. Celso Frateschi, que era mais Brecht e Janô, Grotowski. O treinamento do ator era feito através dessas teorias. A Raquel, que agora não lembro do sobrenome, era maravilhosa , trouxe para gente Stanislavski, Brecht e Teatro de arena. Não tinha nada de máscara. Tinha uma professora deliciosa de corpo, técnicas corporais, que me influenciou bastante, o trabalho do corpo do ator. Ligado a anatomia, a Laban, dinâmicas de movimentos, esse ator que precisa conhecer seu corpo como instrumento, dominar o espaço, o gesto, foi a Yolanda Amadei. A visão do trabalho do corpo do ator, a questão da gestualidade, eu aprendi com a Yoyô. A máscara neutra, a primeira vez que eu ouvi esse termo, foi com ela. Ali, nesse trabalho, tinha uma sementinha, e na minha formação, isso foi uma coisa importante. Em 1982, fiz um espetáculo com Celso Frateschi, “Corrida dos mendigos”, e pensando nesse espetáculo, ele é bufão, completamente bufônico, apresentamos no teatro de arena. O texto era de Juracy Camargo. A questão do grotesco, um espetáculo muito interessante. Então, passei por vários diretores, fiz gênese da personagem com Janô, etc. O Zigrino veio com a cia. Teatro degli audaci, convidado pelo Instituto Italiano de Cultura, com parceria da EAD e ECA eles promoveram um *workshop* de *clown*. E foi aí que minha vida mudou [risos]. Um divisor de águas, fui aí que eu fui começar a entender, esse método, de trabalhar tecnicamente o ator, uma qualidade de ator, de interprete, não que não tenha em Grotowski ou em outras, mas foi o que eu me identifiquei. Até então, tinha toda uma linha, Grotowski, Barba, Eugenio Barba, mas é uma outra raiz...

Eu sou fruto da geração Grotowski, do Barba, eu como atriz, tenho o trabalho físico, mas ao mesmo tempo, o caminho da formação desse artista ético, o trabalho com as máscaras, dificilmente você não vai de encontro a valores sociais, culturais, sabe, uma compreensão histórica mesmo, do artista, da função, é difícil você aplicar, eu por exemplo, aplicar, a técnica assim, ele é muito mais concreto, Eu me considero uma artista física, porque essa é minha formação, desde os tempos da escola, se você for ver o meu currículo, como atriz, entendeu, como a Cida forma gente ligado a mascara, A minha formação, a base dela, é Grotowski, Barba, espetáculos de cia., mas tinha algumas coisas que eu já não concordava. Então, se eu for dirigir, eu tenho uma base, se eu for atuar, é outra base, daí você vê o que é... O trabalho da máscara, o corpo, o moldar seu corpo, em alguma coisa, mas acho que quando eu

consigo fazer uma ponte com as duas linhas, o trabalho ascende. Por que se você for ver mesmo o próprio Barba, da experimentação se você voltar nele e ler, você vai ver que ele vai voltar ao questionamentos desse artista, em torno dele, quem é ele, de onde ele vem, e isso está no trabalho das máscaras, quando te traz as origens. A máscara no teatro ela é o objetivo primeiro, a máscara primitiva é ritualística, do ritual, do jogo cênico, você passa a ser o outro. Não é quando você põe a máscara, isso é o princípio do teatro. Quando o encontrei com a máscara, foi nesse sentido, eu encontrei com a minha *persona*. Isso é bacana de pensar, quando eu fiz a Catarina, da Megeira Domada, eu me encontrei, porque na verdade o ator, comigo mesmo, porque a Catarina era igual a mim naquele momento, daquele personagem, a partir do momento que eu pude criar o distanciamento daquele personagem, como uma máscara, eu pude colocar alguém, não eu mesma. Eu acho que a máscara dá um entendimento principalmente para o artista que está começando. Do ator que tem um trabalho de início, que ele não tem mentalidade dos mecanismos para compreender todas as emoções, os sentimentos e quem é ele. Então isso tudo fica muito misturado, por isso que eu gosto muito desse trabalho com a máscara, porque ela dá esse pensamento, porque você vai se aprofundando de você mesmo, para que você possa tirar essa máscara mais tarde, enquanto técnica, mas que você identifique, que você saiba quem você é, quem é o outro... E Francesco foi a pessoa que pode me oferecer isso, e eu sou muito grata a essa pessoa. O Francesco não é especialista em *commedia dell'arte* em *clown*, ele é um artista tanto quanto eu, por isso ele teve um canal tão interessante com um determinado grupo de artistas. Que era: ame ou deixe-o. Ele trouxe inquietações muito parecidas com a nossa, mesmo estando do outro lado do continente, as mesmas dificuldades, só que o que ele trazia de novo? Uma formação, uma idéia de trabalho através da máscara. Não que não existia até então, palhaço, *commedia dell'arte*, aqui no Brasil, já se ouvia falar disso, mas a formação, o trabalho, um treinamento, desse artista através da máscara. Essa idéia de treinamento, de uma seqüência, de um pensamento que ele veio e brotou. Jogou uma semente. Foi um momento histórico propício. Ele vinha com um grupo Teatro degli audaci, com a característica do teatro imagem, não era um espetáculo de *clown*. Mas ele tinha recentemente feito o trabalho com Jacques Lecoq. Ele estava motivado com aquela idéia também. Que ele nos jogou. Essa geração foi importante, quando falamos da Tiche, da Quito, de mim, do Gabriel Vilela, o Plínio Soares, A Soraya, são pessoas que trabalham com isso, então é muito importante. Gostaria de deixar gravado essa oportunidade que eu ainda vou ter essa oportunidade de falar com a Quito, a Quito foi aluna, ou atriz, do Janô, ela teve um treinamento com o Jano, isso é muito interessante de você pensar. A Quito vêm trabalha *commedia dell'arte* com Francesco e tal, brigaram, todas nós brigamos com ele, foi ótimo isso, porque para poder viver você tem que matar o pai? Então, a Quito vai para a Europa, a Lecoq a idéia da prisão da máscara, e ele foi trabalhar com o Gullier, e o Gullier foi aluno do Lecoq, e o Gullier vai fazer seu próprio trabalho e o *verticaliza* para o jogo, da improvisação e tal, para dar essa liberdade à máscara. E a Quito volta com essa idéia do jogo da máscara, ela retorna com o Jano, e hoje ela está dirigindo a EAD, é interessante você também pensar nisso, da trajetória dela, que é a nossa trajetória, de uma geração. Isso também é uma coerência com o próprio discurso, da sua própria formação que você faz, isso tudo é uma reflexão que eu estou tendo.

Tinha já, de cara, o nariz vermelho, ele (o Francesco) usava um apito e uma cara zangadíssima. Só dele olhar, você já sabia que ele não estava gostando da sua atuação. Foi tão traumatizante que eu nem me lembro muito. Eu lembro que eu ria muito, eu me divertia muito. Primeira parte do trabalho que a gente fazia, era um trabalho de corpo, que é um exercício que até hoje eu adoto, um alongamento, mas voltado para a idéia de ginasta, de Laban, um trabalho de percepção do teu corpo e não o da fadiga, todo um trabalho de alongar, de ritmo muito tranqüilo, mas percebendo seu corpo e aí, ele tinham exercícios que foram elaborados do próprio Lecoq mesmo, o exercício da gôndola, do gondoleiro, do remo, de remar, tinha todas as etapas. Exercício que a gente encontra também no Dario Fo. Estão todos ligados a um pensamento italiano e uma idéia européia, mas enfim... dessa coisa dos movimentos, o gestual, todo um trabalho sem nariz, coisas de circo, etc. E na segunda parte, a gente se trocava e tinha uma relação com a figura do mestre. Ele dava jogos, improvisação e tudo ali numa relação com ele, e aí o famoso quadro do Faça-me-riir. Que aí era um Deus nos acuda! Tem gente que até hoje não entende o jogo do *clown*. Eu tenho que deixar mais claro a relação, quando você está com o nariz é um jogo, sem o nariz é outro. Dona Negron com o *clown*. Mas até isso faz parte, vai fazer com a Quito, trabalha o tempo inteiro nessa paranóia de não saber quem é que, com ou sem nariz. A técnica é essa mesmo. O mestre fala com os dois, e é nessa confusão que vai proporcionar ao artista



criar. Porque o artista não cria em cima de uma certeza, mas sim das incertezas e inseguranças. Faça-me rir, foi muito engraçado. Eu não sabia o que fazer, na hora que eu entrei, olhei para a cara dele, ele disse: Buona sera! E eu olhei para ele e falei: - Hã???. Ele achou engraçado e eu comecei a não entender o que ele falava. Daí eu falava, ele também não entendia, aí estabeleceu a confusão. Eu não entendia nada. Foram duas semanas de curso e montamos Piramo e Tisbe, daí eu fazia o ponto. O ponto que não sabia ler, não entendia nada, e foi uma confusão. Acabava tudo, uma tragédia, e eu terminava falando: O resto é silêncio. O Zé Bozelis que era meu *clown*, uma roupa muito simples, um simples. Algo importantíssimo, o Zigrino trabalhava numa base que era pra gente escolher uma profissão para seu *clown*, não necessariamente de circo, porque o *clown* estava ligado a uma profissão. Para formar uma partitura de movimentos e de composição de personagem também. Mas a gente brigou muito, entrava em crise. Quanta gente eu já formei, muita gente, passou por mim. Muitos seguem, outros não. Isso é muito bacana. Agora estou numa busca de fazer uma ligação comigo mesmo, eu parei de atuar, fui a procura de um trabalho de formação, agora estou numa busca como atriz também. Todo trabalho que eu fiz, era mais ligado ao drama, a tragédia, que a gente pensa que é um trabalho mais nobre, e não o palhaço. Por isso que esse trabalho do *clown* foi importante, pelo prazer de estar em cena, de liberdade de improviso, eu consigo encarar qualquer personagem. A preocupação com a ética. Depois trabalhei com a Tiche no Piccolo e no Mazzaropi. Depois com a Denise Stocklos. Teatro imagem, onde a palavra não é o mais importante, a imagem, o gesto, o som, sim, isso era um trabalho no Pinóquio que o Zigrino trouxe. Pinóquio era um espetáculo de 5 estruturas de cenários que trocavam e se moviam, era muito interessante, uma contação de história com imagens e música. Depois eu fui estudar fora e éramos muito jovens tanto nós como o próprio Zigrino. A figura do Francesco era muito difícil. Comecei a trabalhar com palhaço, o tanto que me influenciou essa linguagem, dirigi um grupo com a Débora Dubois, Beatriz Saad, Bel Ribeiro, Atilio, do Folias, Leopoldo Pacheco, e depois saiu a Bel, entrou a Sophia Papo. Na sala de ensaio do Sergio Cardoso, foi a primeira vez que me chamaram para dar um treinamento de *clown*.

Depois montei um restaurante, comecei a dar aula a tarde. Na Europa, fiz um exercício de *clown*, antes, com a Claudia Shapira, minha cobaia. O teatro nô, o Butô, e o circo, também foram elementos que eu inseri na técnica de *clown*, como um trabalho de corpo. Camila Bolafi, da Cia. do Feijão, a Quito, Romes Ferreira também no treinamento. A base do meu treinamento era do Zigrino, com o tempo percebemos as nossas características e necessidades e fomos ampliando os exercícios. Um exercício que foi acrescentado muito interessante foi o da coordenação motora, que foi tirado do Butô e colocado no treinamento de *clown*. Acrescentei também ao meu trabalho, as claques, as quedas, as acrobacias, fui agregando as coisas mais próximas, a uma cultura mais próxima. O Zigrino já tinha muita coisa de circo, do trabalho físico, do gesto, o exercício do remar, paradas de mão. Foi um marco na minha vida, o trabalho que eu fiz na Oficina Mazzaropi, depois do Zigrino, um curso de três meses, que era eu e a Tiche. Ela fez um trabalho com a máscara e eu fiz um trabalho de *clown*. Foi maravilhoso. Aliás as pessoas que fizeram estão comigo até hoje, aqui no Clã, foi em 1993 ou 1994. Aí comecei a trabalhar direto com isso. Foi um estudo muito profundo, exercícios, montamos “A tempestade”, nesse trabalho se formou a antropofagia, de Oswald de Andrade, de linguagens que se juntaram e deram certo. A máscara neutra é a preparação para o artista, ela dará todos os princípios para você utilizar uma máscara, o corpo, o espaço, etc. Eu preparei muito tempo como preparadora gestual, trabalhei muito tempo com isso. Eu dirigi a Cia Os Impossíveis desde 1990 até ano passado, estudamos o teatro cômico, com a máscara. Eu sempre usei uma desculpa de estar sempre atrás de um grupo, todo esse tempo, por isso meu nome não é muito conhecido. A minha trilha é a busca de um intérprete cômico, um estudo. Eu sou uma mistura de muita coisa, quero investigar, pesquisar... Eu estou agora no Clã, dirigindo vários grupos Cia. Rocokóz, Cia dos Impossíveis, os G.E.C.A.S. Grupo de Estudos de *Clowns* Anônimos, etc. Estou ainda nessa busca desse artista completo, e cômico, numa busca de uma formação, de uma didática para esse artista. Seu trabalho é muito importante porque, pra mim, você está organizando um pensamento. Minha direção acho pobre, sou amadora, pra mim, o processo é mais enriquecedor do que a apresentação em si. Hoje, eu concluo que, eu não sou uma diretora de teatro, eu sou mais uma formadora de gente.

**SERRITIELO, Débora. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 19 jun.**

**2006.**

Eu estava fazendo Artes Cênicas na Universidade São Judas Tadeu e ouvindo falar da EAD, resolvi prestar e passei. Eu fiz, então, a EAD em 1984 e depois da EAD várias coisas aconteceram porque eu tomei um rumo profissional ligado a essa área do teatro, que hoje se fala teatro físico. Então eu fiz a São Judas, mas ficou faltando um ano para terminar e depois nos últimos recentes anos eu acabei fazendo mas, eu acabei a EAD, e depois eu fiz uma formação profissional, trabalhei com muitos profissionais e muitos que trabalhavam nesta área corporal.

Assisti o espetáculo da Maria Helena Lopes, “Os Reis Vagabundos”, que fiquei muito impressionada. Mas eu não tinha a menor idéia que aquilo era um trabalho técnico de máscara, nem falava que era palhaço, era *clown*. Ah eles faziam um trabalho de *clown* que eu não tinha a menor idéia do que era. E também vi o Esperando Godot do Francesco Zigrino, que também era *clownesco*. Ah, eu adorei assim, foi a primeira vez que eu vi o Godot, então já era uma novidade. Agora era, a imagem que eu tenho era de uma coisa...é... engraçada mais pesado, mais de um engraçado profundo...bem muito interessante, e o que me impressionava eram os atores. E isso me falavam que o Francesco fazia aqui.

Comecei a conhecer ele [Zigrino] por esse espetáculo, mas nunca imaginava que eu iria trabalhar com ele. Foi o seguinte, a minha turma era muito grande, então ia ser obrigatório, ou se ter um espetáculo com muita gente fazendo figuração, ou fazer duas montagens. Ninguém queria a segunda montagem, porque a primeira montagem que achavam melhor era do Ulysses Cruz, o Despertar da Primavera e todo mundo queria fazer, ele era o diretor do momento. Então, ninguém queria ir para a segunda montagem que ninguém sabia quem ia ser o diretor. Mas o fato é que foram sobrando algumas pessoas, na maioria mulheres. Na maioria não, todas eram mulheres, e sobraram umas oito meninas. E aí o Cláudio Luchesi que era diretor da EAD na época, falou : Bom, tem um italiano que está aqui, que fez o Esperando Godot e ele quer trabalhar e vai montar *Commedia Dell’arte* e vocês vão fazer. Não tinha opção. E a gente achava a vamos fazer, é um saco. Ah o TBC...porque a gente pensava no TBC. Ah um italiano veio aqui montar um espetáculo, então pensava no “TBCzão”, vamos fazer, o que vamos fazer? Eram três anos de EAD na época, agora são quatro. No segundo ano era um espetáculo, médio, e o barato seria no terceiro ano. Então o segundo ano era isso. E aí a gente se encontrou com esse cara, o Francesco Zigrino, quando ele chegou na sala e ele viu aquele monte de mulheres e aí ele falou, nós vamos montar uma comédia. Começou a explicar tal. A gente não tinha a menor idéia. E aí ele falou , a maioria dos personagens são masculinos. E a gente começou a estudar.

Olha, em relação ao processo, tinha aquecimento antes. Na verdade ele fez um tipo curso anterior a montagem. Agora pensando, ele não falou quer a um curso, mas era um curso. Ele começou com a máscara neutra. Ele dava a máscara neutra antes, pra gente entender o que era uma máscara, a gente nunca tinha visto, nunca tinha feito nada disso, e depois ele fez a máscara da *Commedia* . Quando a gente tomou contato disso, depois a gente foi ver o que ele ia fazer. Primeiro a gente tinha que por as máscaras, e tomar contato com essa coisa da máscara neutra, que é importante. E depois a gente foi ver que precisa criar um texto. Isso foram etapas. Agora era muito difícil pra nós. Nós éramos todas jovens, sabe. Não sabia de nada, então pra ele acho que foi difícil e pra nós também, mas ele era rígido, tinha conhecimento, tinha estudo de máscaras, geralmente o aquecimento era bem puxado. Era bem acrobático, e com isso a gente também acabou indo para a Circo Escola Picadeiro. Eu fui, fiquei bastante tempo lá, fazendo vários anos lá. Tinha muita gente lá também, fazendo. A circo Escola Picadeiro era meio o quintal da EAD. E todos que faziam a EAD e gostavam dessa coisa mais física, acabavam treinando lá. A Circo-Escola você foi, eu não fui, era normal. Quem não estava na EAD, estava na Circo Escola. Era meio extensão assim.

O texto foi escolha coletiva. As meninas que faziam eram bem fortes na personalidade. Era a Tiche, a Soraia, a Carmen. A quito ainda não tinha entrado porque a Quito não era da minha turma. E chegou um momento do processo de personagens que necessitaram chamar pessoas de fora. Aí, se optou, já que tinha muita mulher, só chamar mulher. Então a gente chamou de fora a quito, a Ariela, que era da ECA, a Miriam palma, a Fortuna era da turma, então os atores convidados são esses mesmos (ela olha na programação), Ariela, Mônica, Miriam, as outras eram da turma. Elas não vieram muito depois, viu. Eu acho que ele já tinha a idéia....ele não tinha na cabeça que canovaccio fazer, mas ele mais ou

menos já sabia . Eu não lembro quando que elas entraram, mas participaram bem do processo. Quando a gente dividiu as máscaras, todas tinham feito tudo. E ele trouxe direto a Roberta Barni, que tem outra história você sabe...

A construção das falas foi misturada, tinha um roteiro , mas não era um roteiro exatamente fiel ao *Il Cavadenti*, tem enxertos de outros e ai ele, falava a ação da cena, a gente fazia a cena improvisando, e dessa improvisação cada uma anotava , a gente via o que era melhor e era um processo bem colaborativo, pensando nos termos de hoje , bem improvisa, vê o que é bom, e tenta fixar. Agora era bem difícil porque a gente não fixava nada. E também a gente não tinha exatamente quem ia fazer o que, a gente foi decidindo, ele mesmo foi decidindo quem ia fazer qual máscara. Ele escolheu a máscara, meio pelo....ele experimentou, as máscaras, e depois a idéia final foi dele mesmo.

Ele dava as características, falava das máscaras, e falava bastante da postura. Ele fazia também. Ele mostrava um pouco as posturas, e era legal porque agora eu tenho a consciência que ele devia ser bom em quase todas as máscaras, assim fazendo. Ele era bom fazendo, Ele deixava a gente um pouco mal, porque fazia bem o Pantalone, e o Arlequim também ele fazia, fazia uma posições. Ele só não fez mais, porque no meio da história ele quebrou o pé. Acho que foi por causa da Carmen, eu não lembro direito. Acho que ele foi fazer alguma coisa no ensaio com ela e ele quebrou o pé. Então ele não se movimentou muito depois. Mas ele fazia, na hora do aquecimento ele fazia. E era difícil, ele fazia algumas posturas, alguns exercícios rígidos, a serem imitados. E foi ótimo. Ele soltou a gente, depois.

Trabalhamos um semestre inteiro, depois a gente apresentou no TUSP, que agora nem sei se tem mais no lugar que era. Era lá, ninguém queria ir pra lá, e a gente fez porque ficamos num período que o Despertar da primavera fez e nós fizemos outro. Tinha uma certa disputa entre o Despertar da Primavera que seria uma montagem muito inovadora, o Ulysses Cruz tinha umas idéias, e todo mundo tava muito empenhado e a gente era meio que um patinho feio. Que íamos fazer uma coisa velha que era a *Commedia Dell'arte*, de museu e que, com um italiano que ninguém queria saber dele e que, a gente era....a aquela coisa de disputa de escola. E a gente estreou e era realmente muito ruim, inicialmente, o espetáculo.

Era uma proposta que a gente não entendia direito ainda. Depois que a gente foi entender o ator e a máscara. A máscara entrando em cena, foi um , todo o trabalho do Francesco foi assim, ele dava as indicação tão geniais e muito legais, só que a gente não entendia, então a gente não realizava bem. Então quando a gente começou a entender que a gente começou a se dar bem , foi bem depois. E era isso, a gente ia entrar em cena, com o rosto virado pra trás, punha a máscara e entrava. Fazia a cena, e quando fosse sair daquele determinado ponto, não lembro o que demarcava, acho que era o tablado, e sai do tablado, tira a máscara, vira o ator, e assiste o espetáculo de fora. Aquela máscara tinha essa convenção. Que hoje é até normal, mas na época não era. Tudo isso que eu falei pra você esses grupos que trabalham com máscara, é normal. Mas no período era uma coisa muito estranha, usar a máscara no rosto e triangulação. Uma linguagem que estranhava. Era bem estranha, porque o ator está tampando o rosto.

Na verdade, a gente tinha que se apropriar disso e era muito difícil. Tinha uma técnica rígida que foi ensinada pra gente. Ensinada por um italiano, então várias coisas que ele falava pra gente , que até algumas piadas em italiano, da própria língua mesmo. Ele deixava, ele não falava Arlequino, ele falava Arlechino, Franceschina, Pantalone (fala em italiano), era diferente. E tinha várias piadas, por exemplo, eu lembro, que eu fazia o Arlequino, né, e tinha um final de frase que eu tinha que falar: - Catso, que ouve? Quer dizer – Caralho, que houve? Então era uma coisa assim. Não tinha essa ligação, então ele tinha uma coisa que era assim. Umas piadas que era do italiano que a gente não tinha propriedade, então, ele fez exatamente como era, uma apresentação com um prólogo, uma entrada na história, o desenvolvimento da história, todo o qüiproquó, a finalização e o fim, que ele não queria por música no final. Ele achava que música não, e a gente queira por uma música no final para levantar, terminar, como um cabaré, e tal e ele não queria, ele queria que a graça fosse no espetáculo. Então tinha uma estrutura da *Commedia Dell'arte* a gente realizou e era exatamente como era. Essa idéia italiana mesmo, meio dialética, do dialeto. Então, isso não pegou o público. As piadas não eram entendidas. Não havia uma brasilidade, lá. Mas também, paralelamente a isso, porque não era só isso, é que a gente não entendia essa linguagem. A gente precisava fazer com o público, ver que não funcionava. Várias vezes a gente via que não funcionava, na cara do público, e a gente se frustrando, porque, uma comédia. E esse museu que falavam, era um museu mesmo, naquele momento era um museu. Ele tava ali, feito mas não tinha efeito. Até essa questão da triangulação precisa ser testada. E

todo final do espetáculo ele vinha com uma relação com uma série de coisas que a gente não tinha feito, ou tinha feito muito mal...E isso era muito bom. A gente via que não funcionava. Ele exigia coisas da gente bem...E ele mesmo falava que não estava bom, ele acabava com a gente. Ele sempre acabou com todas nós. Isso era um método dele. Ele falava que eu não ia nunca conseguir fazer o Arlequino, que um bom Arlequino precisa mais, e eu nem passava na cabeça o que era. Era muito ruim, porque eu ficava mal, ele falava olha isso aí você não fez, não sabe fazer direito. Isso era muito bom, porque tinha uma exigência técnica muito grande. A gente não conseguia fazer e quando a gente conseguia tirar um riso de uma pessoa, nossa, era uma vitória. E ele tinha um exercício que era “Me faz rir”, e ele era muito bom, porque ele não ria. Isso na *commedia dell'arte*. Depois a gente viu que tinha uma coisa com o *clown*. Na verdade eu não sei onde começa o que, também não sei que exercício era de qual. Sei que ele sentava na platéia, no ensaio, e dizia me faz rir, com a máscara e a gente não fazia. Na verdade, a gente começou a fazer ele rir, só quando a gente pegou e já tava de saco cheio dele não rir, então comecei a por umas coisas brasileiras, o Arlequino ele falava normal e tinha uns sotaque italiano, falava e eu não conseguia falar, até que eu coloquei um sotaque, nordestino, um cabra do nordeste, e aí o nosso começou a pegar e ele começou a rir muito. E a gente começou a sacar que a gente tinha que por alguma coisa nossa. Mas ele nunca falou isso. A gente descobriu.

Ele fazia um personagem, hoje eu sei, do diretor. Ele me lembra muito o Dario Fo, numa vez que eu vi uma palestra do Dario Fo, ele bem personagem assim, até de máscara, porque...tudo isso fiquei sabendo agora, porque a tinha uma barba enorme, e ele não era tão velho, ele era jovem, trinta e poucos anos, hoje que eu falo ele era super jovem, mas ele fazia um estilo italiano grossão velho, pra mim, ele tinha uns 60 anos. Essa relação ajudava a criar as personagens, era o diretor com as atrizes inexperientes, e não sabiam de nada, mas que gostariam de saber. Ele sabia que tinha um grupo bom de atrizes, mas ele ficava, cutucando a gente, essa aqui não faz nada, a outra....era engraçado.

Então, eu acho que a gente ficou pouco tempo. Nesse primeiro tinha umas música que ele punha, tinha uma ou duas músicas, que eu não lembro direito, uma de entrada, mas ele não queria por, só os diálogos mesmo. Tinha bastante acrobacia, eu e a Tiche principalmente. A Tiche fazia o Brighella, a Débora Nogueira, que chamávamos de Déborona, para não confundir comigo, fazia o Pantalone, a Carmen, o doutore, eu fazia o Arlequino, A Tuna ela fazia a tipo de uma Zanna, que chamava Carmela tinha má'scara feminina de servo. A Soraia fazia um capitão, Francesquina. Ela só fazia a Franceschina aqui, depois ela fazia o capitão quando a gente dobrou de espetáculo. Acho que ela não fazia o capitão, não. Só quem fazia era a Miriam. O cenário eram os tapetes que dava uma coisa pesada, antiga, era tudo um pouco antigo mesmo, mas acho que era o propósito do Francesco, ele queria fazer como era, como ele achava que era a comédia, então ele fazia exatamente assim, né, depois a gente mudou. O Donato na época era o único que fazia máscara. O Wenceslau era o maquiador, ele ajudou a gente a complementar a máscara, era de maquiagem e ajudou muito a gente.

O público achava muito chato, achavam que não comunicava, eles queriam rir mas não riam. Aí a gente resolveu que a gente ia ser um grupo e ia continuar, e isso foi com o Zigrino, e a gente ia continuar o estudo das máscaras independente da EAD, porque a produção era da EAD, isso num dia. Na semana seguinte, ele falou que ia para a Itália. E tudo que ele tinha falado pra gente tinha furado. A gente tava empolgado, porque queríamos mesmo continuar. E algumas pessoas tiveram que sair, A tuna tinha que ir para a Itália, A Ariela não podia continuar, e nem a Miriam também não podia continuar. Então a gente estava com problemas, o Zigrino indo embora e alguns personagens iam acabar. Foi aí que a gente decidiu continuar só que sem o Zigrino, ele tinha ido embora, só que a gente ia reformular tudo e foi o que foi feito. Antes de ser o Lê Maschere, era assim, vamos reformular, da maneira que a gente quer, como? Reduzindo a uma hora de espetáculo, porque tinha 2 horas, coloca umas coisas meio brasileiras, e termina com música. Começa com música e termina com música. Música ao vivo, tocando na hora. A gente começou a reestruturar e ainda pensava que não ia dar certo. Dobraram os papéis. A Soraia dobrava, tiramos o prólogo da tuba, como tinha que ter falas pra todo mundo, quem era da EAD tinha que ter mais falas e aí dobrava. A Tiche e A quito, atiche escreve muito bem, e a quito tem uma boa visão de cenas. Ficávamos horas na casa da Tiche refazendo o texto. E foi feito isso e foi uma grande surpresa quando a gente apresentou o texto, o grupo aplaudiu de pé durante muito tempo. Riam o tempo todo. O Arlequino ficou nordestino, o Brighella ficou carioca, o capitão gaúcho, o Pantalone, ficou da Mooca, o paulistano, etc.

Os enamorados foram transformados, ficaram mais contemporâneos, ficaram mais engraçados, falavam frases de músicas, como se fosse texto, “Jogavam aos teus pés, eu sou mesmo exagerado”, e

as pessoas, “meu coração não sei por que, bate feliz, quando te vê...”, e eram muito engraçados, e aí depois que a gente inovou tal, o Francesco voltou, ele ficou chocado, porque ele viu que a gente deu continuidade ao trabalho, e não abandonou, pelo contrário inovou, e tudo o que ele ensinou pra gente a gente inovou para uma coisa próxima, mais engraçada, porque a gente fez com que o público, a gente comunicou o público, conseguiu se comunicar com o público, e aconteceu é que ele tinha uma técnica boa, só que não tinha a ponte, que comunicava, e a gente conseguiu fazer isso, ele queria voltar, mas não tinha como e ele ficou meio chateado que a gente queria dar continuidade, sem ele, e aí ele pediu para registrar o espetáculo através da Roberta, ele era italiano e não podia registrar o texto, então ela foi lá, registrou o texto, pôs no nome dela, e falou pra SBAT para interditar que ela não tinha autorizado a feitura do espetáculo. E a gente ficou muito chateadas na época, porque a gente queria apresentar, um bom espetáculo, a gente fez o texto do Arranca Dentes, foi se aprimorando, a cada espetáculo, a gente complementava e a trama ficou muito boa, aí, nos decidimos se chamar Le Maschere, e as pessoas continuaram a trabalhar, foi estudar máscara com a Beth Lopes, que não é a Bete Lopes do Sul.

É a Beth Lopes de Campinas, que foi um caso a parte, vou falar rapidamente a história dela, porque é a gente saiu de uma história de máscara e quis dar continuidade, então ela tinha, cursado em Paris com Lecoq, e ela tinha um estudo de máscara, meia-máscara expressiva, que depois a gente foi saber que tinha a ver com magia, [...].

Ela tinha uma coisa muito louca, que era a coisa da magia, isso que não foi bom pra gente, foi bom assim para ter experiência, mas aí a gente ficou um tempo com ela, percebendo que a gente entrando num caminho, quase de ritual. Aí foi meio ruim pra gente, mas foi bom porque a gente teve um contato, a máscara, realmente tem esse sentido também.

Nós queríamos aprofundar o trabalho com a máscara. Então a gente fez muita máscara neutra. Ela tinha esse outro lado que a gente não conhecia que era a coisa com o espelho, era sério...que é legal por um lado profissional, artístico, e do outro lado, da transformação da máscara. A gente teve experiências de transformação da pessoa, de incorporação e etc O Zigrino falou que existia dois caminhos, e ele usava os dois, começava com o espelho, parava e continuava sem o espelho. É o método que eu acho melhor. A Beth não, era o tempo todo com o espelho, com velas, tudo apagado, um ritual. Quando a gente começou a perceber que cada uma estava mal em casa, daí a gente parou. Ela tinha problemas psicológicos, surtou uma vez, saiu na rua de máscaras.

Aconteceu uma dispersão, a Tiche foi para Itália, a Quito foi para Londres, eu fui trabalhar com uma outra atriz, trabalho físico, que era o início do LUME, Elida Aruge, trabalho de treinamento físico com ela. A gente veio se re-encontrar em 1991. 1990 e 1991. Todas tinham voltado da Europa e a gente resolveu fazer a Trupe de Atmosfera Nômade, que era a união das duas máscaras. O *clown* e a *commedia dell'arte*. A Tiche tinha vindo da Itália com a *commedia dell'arte* e a Quito com o *clown*. Eu, a Tiche e a Quito a gente sentou e chamamos outras pessoas e aí formamos a Trupe. Daí fizemos a Rapsódia para atores extravagantes.

Na época foi uma coisa muito difícil, porque são técnicas muito novas, diferentes e ao mesmo tempo iguais. Iguais nas técnicas, mas diferentes na realização. Soraya, Carmen, Vera Abud, Atílio, Vânia Leite, Edu, que não eram do Le Maschere, mas a Quito os trouxe. Acabou sendo o pessoal do Le Maschere, mais alguns atores e acabou formando um grupo só. Foi um momento de muito estudo, e ficou um resultado interessante.

Depois a gente fez a tragédia grega, Mítos e Paixões e agente tentou inserir o *clown*. O estudo foi ótimo, mas o resultado não ficou aquilo que a gente queria. A gente re-fazia, re-fazia, o espetáculo inteiro, experimenta uma coisa, experimenta outro, era uma pesquisa mesmo. A gente, se precisava, mudava tudo. O terceiro espetáculo O Rei de Copas, a gente chegou num resultado interessante, porque a gente não usava mascaram, mas as técnicas que funcionavam. Era trágico-comico, tinha um aprofundamento psicológico, mas era cômico. Ele foi o último,. Esse grupo acontecia o seguinte, a gente fazia os espetáculos principais, mas a gente tinha muita performance. Eu fazia a má'scara, a Tiche já tinha saído nessa época, mas quem fazia a máscara da *commedia dell'arte*, fazia *clown* também. Quem fazia *clown* também fazia *commedia*. A gente inaugurou o SESC Ipiranga com personagens da história do Brasil, todos com *clown* e *commedia*. Então a gente fazia trabalhos assim com temas, e a utilizamos essas personagens para fazerem esses temas. Pequenos *canovacci*, fizemos muita coisa informal, fora do espetáculo. Tem que fazer inauguração, vamos lá. Homenagem com o Prefeito de Assis, vamos lá...Como a gente trabalhava muito as personagens, então qualquer tipo de

evento a gente podia por. Eu sempre dei aula, desde 1992 eu já dava aula de *commedia*. Porque a gente treinava muito, a Soraya também dava, etc. Dou aula no CEFAC de dois em dois anos, na Universidade Anhembi-Morumbi, estudos do movimentos e comedia dell'arte e dou aula na FMU, na área de ópera, trabalho de máscara com atores de música erudita. Fiz agora um espetáculo com as Meninas do Conto, feito com máscaras de *commedia*. A *commedia* sempre foi meu rumo. Fiz o trabalho com Parlapatões, fiz muita coisa com *commedia*. O Arlequino eu fiz durante muito tempo, depois quando teve a re-montagem da Quito com a Rapsódia, eu acabei não fazendo, porque eu não agüentava mais fazer o Arlequino, eles ficaram super chateados e tal, mas foi uma fase que eu estava tentando tirar um pouco a técnica da máscara para fazer um teatro com a quarta-parede. Comecei a fazer um outro estudo, comecei a dirigir e preparar atores para a *commedia*. O Zigrino foi importantíssimo, pelos menos para a gente, deu uma outra noção de trabalho profissional, fora que trouxe uma linguagem inovadora, das máscaras, e trouxe junto com ele a questão profissional. E também a *commedia dell'arte* é responsável, faz parte desse momento, porque a partir do momento que as pessoas virão que com o ofício do ator, podia ganhar dinheiro, ter outra fonte de renda, outra maneira de conseguir as coisas. Eu estava lendo o livro do Roberto Tessari, onde ele falava que foi muito importante a *commedia* porque eles descobrem o teatro de mercado. Eu nunca esqueço uma vez que a gente tinha feito um espetáculo, um dia, o Francesco entrou no camarim, depois da apresentação e a gente estava rindo do que não deu certo, e para o Francesco isso foi um absurdo, e ele disse: - Se na época da *commedia dell'arte*, se um profissional fizesse a porcaria que vocês fizeram, ele ia sentar e chorar, porque ele não ia ter o que comer, é isso. Só que vocês não estão nem aí, é um exercício apenas. E aquilo ficou muito presente, porque se eu dependesse comer com aquele serviço, eu não teria ganho nada, eu estava perdida... E o Zigrino sempre falava dessa questão profissional, então, foi a questão da escola, da formação, e ele deixou muito conhecimento para gente, o Cássio, a Cida, A Quito, eu, a Tiche, o pessoal do Esperando Godot também...

**OLIVEIRA, Ivan. Entrevista. Gravada no SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 19 abr.**

**2005.**

Naquela época ele estava vindo pelo Instituto Italiano de Cultura, com parceria da EAD e ECA para fazer um *workshop* com os alunos. E daí começou esse processo do *workshop* e os alunos que estavam se formando naquele ano, quer dizer, parte deles, porque era um grupo muito maior que fracionou, ficou um grupo de três, quatro pessoas, e convidaram o Francesco para estar dirigindo o trabalho de conclusão de curso. E daí ele aceitou na época. Eu não era nem da EAD e nem da ECA, na verdade, eu era amigo de uma das pessoas que estavam se formando.

E eles já estavam propensos a montar Esperando Godot, na época, e daí me convidaram para fazer um teste, daí eu conto essa história muito legal, porque foi um dos testes mais rápidos e mais engraçados que eu já fiz na minha vida. Porque eu cheguei, esse meu amigo falou que era um papel pequeno, eu fazia o Menino que aparece no final do primeiro e segundo ato, dizendo que Godot não vem só vai vir no dia seguinte. Ai conheci Francesco, me apresentaram, ele era muito sisudo, já fazia um *clown* diretor, aí falou: “- Prazer, Ivam! Anda”. Daí, eu andei. “- Dá uma volta!” Daí eu dei uma volta. “Volta!” Daí eu voltei, ele falou: “- Perfeito, é você”. A única coisa que fiz, não tive texto, absolutamente nada. E foi esse teste que ele mandou fazer. E daí ele começou a dirigir o grupo, mas ele pediu antes, para dar subsídios para a montagem, que as pessoas do elenco participassem desse *workshop*. Aberto a toda a escola e aos alunos da ECA também. Terminada a montagem do Esperando Godot, eu fiquei um pouco sem ver o Francesco, tinha a oportunidade de ficar um pouco mais em cartaz, mas daí os alunos que estavam se formando se desentenderam com o Francesco, ele queriam continuar, mas gostariam de cortes, porque a montagem ficou com 2 horas e 40 minutos, e isso inviabilizava comercialmente, a gente pretendia viajar com o espetáculo e colocá-lo em cartaz em outros lugares, mas o fato dele ter 2 horas e 40 minutos era uma coisa complicada na época, hoje, você até tem Zé Celso fazendo espetáculos assim, mas era uma época que as pessoas não queriam muito um espetáculo longo. Daí em função um pouco disso, das diretrizes, a gente acabou se afastando do Francesco, e eu só voltei a ver o Francesco novamente, quase um ano depois disso, que ele ia iniciar

um novo projeto, que tinha vontade, de montar *Sonho de uma noite de verão*, do Shakespeare. Ele estava fazendo um trabalho com mais uma menina, chamada Roberta Barni, que era produtora e atriz também, que era levantar um circo ali próximo a estação Paraíso do metrô, que era no estacionamento, um espaço muito legal e daí ele chamou alguns atores para fazer uma primeira leitura, e eu era um desses atores, na época, estava: Eduardo Silva, Ariela Goldman, Roberta Arduim, Patrícia Gaspar, entre outros. Fizemos umas duas ou três leituras. Mas o resultado acabou não rolando, o circo não rolou e não aconteceu a montagem. O *Godot* foi em 1985, com Estragon, Plínio Soares, Vladimir, Renato Pietro, o Luck, Fernando Pertelinkar e dois atores convidados, Wilma de Souza, o Pozzo, e eu, o Menino. O *Godot* foi um projeto que aconteceu naquele ano, que tiveram quatro montagens, foi Festival da EAD de 85, então tinham outras peças acontecendo. Houve uma ocupação da EAD dos teatros da prefeitura, havia um rodízio desses espetáculos nos teatros. A gente estreou no Centro Cultural e depois rodou em outros teatros. Eu lembro que ficamos um mês no centro cultural, depois mais um mês no Teatro João Caetano. O processo do *workshop* de *clown* foi bem curioso porque eu tenho essa informação para te dizer, com toda a certeza, que foi o primeiro curso de *clown* oferecido por aqui, ou seja, nunca havia existido um trabalho de *clown* anteriormente no Brasil, eu sei que com essa proposta que Francesco trazia, era uma coisa muito nova, as pessoas, ficaram muito assustadas, é um trabalho que o ator expõe o seu ridículo, você trabalha o tempo inteiro com o seu ridículo. E as pessoas não estão acostumadas a isso porque já vem com uma série de defesas. São pessoas que já estão ali estudando há algum tempo, já tem um trabalho de pesquisa na área de teatro já há algum tempo também, então ficaram um pouco amedrontadas com aquela nova proposta dele. Minha formação, é assim, eu fiz vários cursos segmentados mas nunca uma escola específica de teatro. Eu sou de Piracicaba, fiquei quatro anos fazendo teatro amador na universidade metodista de piracicaba e depois vim para São Paulo, no ano que fiz o teste com o Francesco. Voltando para o *workshop*, ele abriu para outras pessoas fazerem o curso, e começou a fazer esse trabalho. Só que já dentro do *workshop* ele assumiu uma personagem, e as pessoas confundiam um pouco essa relação do Francesco com a personagem. Porque ele tomava uma postura super ditatorial, ele trabalhava eventualmente com chicote na mão, ele era o dono do circo. E algumas pessoas entenderam essas propostas, outras, não entenderam. De chegar ao nível de alguns atores se desentenderem com ele, verbalmente, e Francesco trabalhava com o nariz o tempo inteiro, e esses atores peitarem uma briga, de arrancarem o nariz e o Francesco falava: “- Põe o nariz!”. E as pessoas não entendiam e ele falava: “-Põe o nariz!”. E aconteceu da pessoa sair fora e nunca mais voltar. Então foi um processo para algumas pessoas bastante doloroso. De uma maneira geral, o curso de *clown*, é doloroso, algumas pessoas não conseguem, entender como é que é isso. Fora do *workshop* ele era uma pessoa super doce, uma pessoa tranquila, você conversa, um italiano totalmente brincalhão, vivia comendo e tomando vinho no meio da aula, uma pessoa muito legal. Mas dentro do *workshop* ele assumia essa figura do diretor *clown*. Ele levava ao máximo do *clown* diretor, o déspota, o mandão, o exigente, o perfeccionista, e algumas pessoas começaram a entender e outras pessoas não entenderam absolutamente nada, e preferiram se retirar do que enfrentá-lo. Agora, com os alunos houve um tratamento do início do processo do *workshop*, cada um buscando o seu *clown*, mas com a gente dos atores do Esperando *Godot*, ele pediu para ir diretamente dentro da personalidade de cada personagem, tanto é que comecei a desenvolver um *clown*, e ele falou que não queria esse *clown*, e como diretor ele falou, mas você não é o menino do *Godot*? Cadê esse Menino? E ele começou a orientar os atores que faziam essa montagem, a gente tinha um pouco mais de subsídio para ir procurar esse personagem, e trabalhar em cima das informações que ele gostaria de resultar com relação ao espetáculo. Eu fiz uma brincadeira, eu criei uma dupla personalidade para esse menino, durante o 1º ato vinha o primeiro, ele tinha um irmão gêmeo, eu criei uma historinha junto com Francesco, no 1º ato era o irmão que vinha, no 2º ato era o outro, então eles sacaneavam o Stragon e o Vladimir que acreditavam que era o mesmo Menino que estava trazendo informação. Apesar do absurdo do Beckett no texto, que de absurdo não tem anda, porque dava pra mim uma lógica porque do Menino dizer que o *Godot* só vinha no dia seguinte, A única informação que eu dava para o público, saber que era irmão gêmeo, menino do começo do século, camisa curta, com lacinho de primeira comunhão, coletinho, sapato colegial com par de meias e dois pompons. Da perna direita era azul marinho e da perna esquerda era vermelho, no segundo ato eu invertia as cores. Era o único detalhe que o Francesco me deixou mostrar, e ele trabalhava o tempo inteiro com esse personagem de perfil, eu tinha só um determinado momento que eu virava e falava a frase para os dois, de que de o *Godot* não viria naquele dia, só voltaria no dia seguinte. O tempo

inteiro era de perfil. Outra coisa bastante curiosa também do meu personagem dentro do espetáculo, é que como existiu esse Festival da EAD, todas as montagens estavam sendo ensaiadas nas salas da EAD. E eu me lembro que o Fausto Guete, quem fazia as personagens principais Mefistófeles, era Marisa Hertz, e a gente já trabalhava no processo de montagem com maquiagem, o Francesco fazia questão, ele era extremamente perfeccionista, com essa coisa da linguagem do *clown*, você tinha a técnica do palhaço e tudo que adivinha dessa técnica, desde os malabares, equilibrismos, a mímica, tudo o Francesco trabalhava exaustivamente. Ele queria um espetáculo perfeito e extremamente cronometrado. Então isso de uma certa forma incomodava um pouco a gente, porque não estávamos acostumados. Todas as cenas existiam uma “minutagem”, então em tal cena tinha determinado tempo para poder acontecer, a outra cena tinha outro determinado tempo, era um pouco cinema e a gente ficava maluco com isso porque essa coisa brasileira de improvisado, de cada hora ter um tipo de emoção, ele não queria emoção, ele queria a linguagem do *clown*, a técnica. E eu me lembro que meu personagem entrava com patins, patinete, e saía de patinete de cena, ele me fez andar vestido com essa roupa e maquiado andando de patinete durante duas, três, quatro horas até que eu adquirisse a perfeição andando no patinete, com total segurança para fazer manobras perigosas no meio do cenário, para não ter problemas, daí ficamos eu e Marisa Hort andando pela rua, também na USP, vestida de Mefistófeles de patins e eu andando de Menino de patinete. E era engraçado porque a gente ficava passando com personagens um com outro.

A gente tinha no *workshop* o trabalho com o nariz e máscara neutra, ele veio com uma assistente da Itália, chamado Ariel Genovese, e esta moça trabalhava com a máscara neutra, ela era responsável pelo trabalho de máscara neutra e expressão corporal com máscara. Uma parte do *workshop* com Ariel e outra parte com o Francesco, era duas semanas, com todos os dias acontecendo, uma aula que durava entre três a quatro horas, era bem puxado, e os ensaios do Godot aconteciam geralmente um pouquinho antes do almoço e ficava até às 18hs, 19hs da noite, era um período longo. No *workshop* ele aplicava técnica e a descoberta desse *clown*, e com todas as etapas do curso de *clown*, quem já fez o curso de *clown*, quer dizer como esse *clown* anda, como esse *clown* se porta diante do outro, como ele enfrenta uma situação de perigo, como ele enfrenta uma situação emotiva, ele dava sempre um tema, ou um espaço definido, com obstáculos, ou sem obstáculos, chão queimado, ou chão muito frio, então com o *clown* reagia diante dessa situação. E Ariel trabalhava a coisa da máscara, da máscara neutra para poder uma estrutura e um subsídio para esse trabalho do Francesco.

Olha primeiro que essa questão da disciplina é algo muito interessante, tive outros trabalhos com artistas europeus, e asiáticos e orientais, ele tem algo muito sério, o ator precisa ter domínio da técnica, até para poder brincar em cima disso. O ator brasileiro vem de uma outra formação, não necessariamente passa por uma escola, as vezes enfrentando a própria vida que leva para uma escola, nesses trabalhos de grupos amadores, e outros trabalhos teatrais, e acabam adquirindo experiências com os colegas, que também tem a sua riqueza, agora o diretor europeu, não, você tem que saber, e você não tem como discutir se você não tiver o domínio da técnica, e isso com o Francesco era muito legal, ao mesmo tempo que era um trabalho onde exigia muito da gente, onde era exaustivo, eu lembro que a gente ficava 8, 9, 10, 12 horas ensaiando, e um trabalho corporal muito requisitado era ao mesmo tempo prazeroso quando você ia para a cena, porque as coisas aconteciam com um desenho, com uma limpeza, que nós não estávamos acostumados a trabalhar naquela época, então hoje a gente até tem diretores que se preocupam isso dessa linguagem estar mais limpa e mais apurada, e na época tinha esse trabalho desenvolvido pelos diretores da USP. O Francesco me deu essa consciência de que o ator, além do seu talento, da sua inteligência, de toda sua preocupação em fazer o melhor, precisa conhecer muito bem o seu material, seu corpo, que é a linguagem que você está aplicando naquele momento, pra até você poder se sentir mais tranquilo na hora que você precisa dela.

O trabalho do Godot, na época, foi elogiado, mas as pessoas não entendiam muito, o que o Francesco queria colocar uma montagem numa linguagem *clown*, porque? A gente teve duas montagens históricas desse espetáculo, uma da própria EAD, que foi a primeira vez que o Godot no Brasil foi montado, e a segunda montagem com Cacilda Becker, onde ela veio a falecer inclusive no final do primeiro ato. Então era uma linguagem nova que o Francesco estavam propondo, circense, onde se trabalhava o palhaço, a máscara, o nariz vermelho. Durante o período do curso, todos do elenco usaram palhaço, depois, só acabou ficando o Vladimir e o Estragon, os outros atores tinha o *clown* mas não tinham o nariz, tinham outro tipo de máscara para trabalhar. O Francesco trabalhava tudo com base no circo italiano, então a *clown* Branco, o Pozo, com rosto branco, ai tinha o *Clown* que era



Augusto, *Clown* criança, o Menino, daí tinha os dois *clowns* augustos, Vladimir e Estragon, que aí sim trabalhavam com o nariz vermelho. E eu acho que a crítica na época não entendeu muito, acharam interessante, mas não conseguiram absorver o que o Francesco queria passar com aquilo tudo. Que era a linguagem de *clown* para os dois personagens com o texto enaltecido pela crítica internacional, final de século.

Eu lembro que depois esse texto foi montado com o Jairo Matos, dez anos depois, que ele fez também como *clown*, e Denise Fraga, daí já houve uma aceitação. Mas na época eu lembro que na época as pessoas ficaram um pouco incomodadas com isso, ao mesmo tempo que era uma coisa interessante e tal, tinha essa coisa do palhaço ser relegado ao último plano, mas cirquinho, pobre, é uma linguagem ralé, não interessante. Essa valorização do *clown* a gente tem de pouco anos para cá. Houve uma explosão de cursos, espetáculos, agora estamos em outro momento, que são os contadores de história, mas houve um momento que era os *clowns*. E na época que foi lançado o Godot, as pessoas tinham um pouco de dúvida, em relação a essa linguagem. Eu me lembro que tinha bastante público, no Centro Cultural a gente lotava. E a gente tinha um público bem legal, e dentro do próprio João Caetano também. O Francesco valorizava muito as linguagens do circo e tudo que advinha do circo e todas as linguagens malabarista, equilibrista, o cara que manuseia o chicote, o atirador de facas, todas essas vertentes dentro do circo, ele procurava de alguma forma se aproveitar, de alguma informação dessa e colocar dentro do espetáculo. Então, eu lembro que tinha uma cena, do Lucky e o Pozzo, no primeiro ato tinha um piquenique, o Pozzo come uma coxa de frango, lembro que tinha uma cesta de piquenique, com duas aberturas, uma em cada lado, e ele fazia um número, o Lucky, para poder não simplesmente abrir uma dessas partes, e colocar o vinho lá dentro, ele trabalhava de uma maneira com os elementos circenses, então a cena virava um grande número de equilíbrio, ele tinha que virar essa cesta, para que ela pudesse girar essa portinha, o vinho virar e cair no momento que essa porta tivesse aberta. Então tudo tinha uma mágica com o Francesco, isso era muito bacana, nunca ele dava uma solução fácil para a cena. E sempre com um elemento circense.

Fiz anos depois um trabalho com o *clown* com Fernando Vieira. Foi uma manutenção, porque já estava com o grupo Cenas Incanto, montamos um trabalho de espetáculo circense, ficando um mês em cartaz dentro do Shopping West Plaza. E daí a base desse trabalho era com *clowns*, daí a gente chamou o Fernando Vieira para fazer o trabalho com *clown*.

Meu trabalho começou a enveredar para um trabalho musical, porque eu canto, toco, e produção. Houve essa febre de montagens de *clowns* e fui para um outro lado.

A máscara do palhaço ajuda muito no treinamento do ator, porque quando você está com máscara, a dualidade, o detalhe fica mais perceptivo por causa da máscara, e muito mais difícil por causa da máscara, ela te exige, e isso é muito claro, então, tanto para o bem, quanto para o mal, ela é uma faca que divide mesmo, ela tanto pode funcionar ao seu favor, quanto não. Fico muito claro em cena, então a coisa acontece, tem a sua graça espontânea, a técnica muito bem trabalhada, então não rola. E aquele ator que coloca a máscara e tenta já achar que é engraçado, tem uma veia cômica que é bacana e a máscara é só para acrescentar algo, é bobagem, porque a máscara vai derrubar, esse ator geralmente não vai conseguir fazer. Então você tem que enfrentar uma verdade que o ator as vezes não quer lidar com ela. E a máscara te proporciona.

Quando eu fui trabalhar com o Fernando, descobri que meu *clown* é mais velho, mas quando fiz a montagem com o Zigrino, tive que direcioná-lo para um *clown* menino, menos de 10 anos. Algumas características permaneceram, mas eu tive que dar uma característica infantil para esse *clown*.

### **VIANNA, Tiche. Entrevista. Gravada no SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 01 mai. 2005.**

Eu comecei fazer teatro na escola quando decidi profissionalmente por teatro. Eu entrei na EAD porque eu queria trabalhar com direção, mas eu não queria aprender direção na Faculdade primeiro porque naquela época era mais teórico e segundo porque eu queria passar pela cena, minha relação com o ator no ponto de vista de direção. Eu entrei na EAD e atuando eu também fui me interessando pela atuação como objeto de pesquisa. Que eu estava no segundo ano, eu tive um desentendimento com o diretor e sai do projeto e a escola tinha um estatuto que se você abandonasse, sairia expulsa, aí eu briguei pela minha vaga eu era considerada uma boa aluna e tudo mais então os professores

reconsideraram e me reprovaram mas me deixaram permanecer na escola. Então eu me formei em 1987 e aí eu um ano depois fiquei trabalhando para juntar uma grana e ir para a Itália que é justamente este ano que eu fui reprovada, fiz contato com *commedia dell'arte*, uma coisa que me interessou muito que aqui no Brasil ninguém fazia isso, a experiência que eu tive com Francesco foi esta, ele que era o diretor e eu fui para a Itália depois de estudar com Zigrino, depois de trabalhar no O arranca dentes. Em 1985 ele foi na EAD, dirigir a montagem do segundo ano que era O arranca dentes, tinham dois diretores, o Ulysses Cruz e o Francesco Zigrino com a turma toda e iam selecionar o elenco. Francesco chegaria somente em outubro e trabalharia com pessoas interessadas, daí o Ulysses perguntou quem queria trabalhar com o Zigrino, eu achei que era uma grande oportunidade trabalhar um teatro eminentemente italiano com um diretor italiano, eu achava que era uma possibilidade muito remota que a escola estava me dando em quanto o Ulysses sem demérito nenhum com o trabalho dele que eu respeitava bastante e respeito, mas era uma pessoa que eu teria teoricamente mas condição de encontrar e de conhecer o trabalho. Então eu preferi trabalhar com o Francesco. Eu e mais uma galera, começamos a trabalhar em outubro na montagem O arranca dentes, tivemos que primeiramente aprender o que era a *commedia dell'arte*, se preparar para isso, criar o espetáculo e estreiar em dezembro. Então, fizemos um processo de dois meses. Eu fazia o Brighella.

Bom, o processo foi para mim uma coisa tão marcante que eu fiz isso a vida inteira. Eu trabalho com isso há 20 anos desde o Francesco. O processo de trabalho foi não muito complexo do ponto de vista técnico porque a gente não conhecia nada de *commedia dell'arte*, a não ser a teoria, que hoje, por exemplo, sei o que é a *commedia*, e o que a gente aprendeu foi muito banal, hoje essas coisas estão aí nas enciclopédias, no senso comum, mas o trabalho com o Francesco foi uma coisa que pra gente acabou remetendo, ele acabou descortinando uma certa maneira, uma relação que pra mim, era complicada, que era o trabalho do ator dentro da cena teatral. Porque uma coisa é o ator quanto a um princípio, o ator é o cara, só que interpreta, a gente pega televisão, cinema, teatro e vai vendo que essa linguagem vão se misturando na medida em que não tem um ator que defina em si uma linguagem. Então me interessava pouco saber como desenvolvia o trabalho do ator na *commedia dell'arte* o trabalho com o Francesco, como ele tinha que fazer isso, ensinar para gente em pouco tempo uma linguagem, um jeito de trabalhar particular, um modo específico de trabalhar, ele começou a entrar por caminhos para dar pra gente um feedback, foram fundamentais, eu comecei a sacar que o processo de trabalhar o ator tinha uma metodologia de trabalhar a particularidade de cada ator, compreende que o ator é um autor teatral, ele não é um executor simplesmente que o fenômeno depende dele. A *commedia dell'arte* era um jeito de você compreender esta relação na medida em que foi um teatro que se institucionalizou como profissão, então ela começou a descortinar pra mim, um universo fantástico. Assim, esse processo todo, independentemente do resultado que acho que foi muito a quem, quando a gente criou, podia tanto que a estréia do espetáculo a gente ouvia muito esse tipo de coisa que parece estar tudo certinho, mas não funciona, e a gente sentia mesmo que era quase museológico, como se a gente pegasse uma coisa, aprendesse como se faz, o que quisesse, mas aí foi tão fantástico que a gente gostou tanto de trabalhar com a máscara, com o universo da representação, que a gente continuou estudando, desdobrando até conseguir fazer com o espectador, de certa maneira, a gente intuía que a *commedia dell'arte* teria feito naquela época, teria criado do ponto de vista do espectador, ele quem exigia um espetáculo.

Depois, começamos a trabalhar, essa questão de estar muito italiano, temos que mexer nisso, naquilo para ficar mais brasileiro. Mexemos, mexemos, mexemos e a gente deu uma parada para que o público pudesse responder para a gente. E a gente encontrou uma pedra preciosa, eu continuei a me aprofundar nesse estudo, quer dizer todos nós continuamos o trabalho do O arranca dentes, até que o Francesco voltou, viu o trabalho, e nos desautorizou a fazer o trabalho, porque ele dizia que era um trabalho que ele fez. Nós, então, com todo respeito, dizíamos que só tínhamos chegado até ali porque todo mundo gostava demais do espetáculo, que acabou ocupando um espaço na cena teatral muito importante que teve repercussão até hoje no trabalho de formação de toda escola e tudo mais que o diretor não concordava porque não podia dizer que era dele, nos tínhamos feitos graça aquilo que tínhamos aprendido com o Francesco, era algo que insistíamos muito em dizer, a gente não tirou da nossa cabeça, essa técnica veio de um lugar muito fundamentado, se não fosse o Zigrino, a gente não conseguiria fazer. Porém, o ponto de vista dele com relação a concepção do espetáculo, discordava do trabalho que nós fazíamos, nós considerávamos isso uma adaptação da direção, sob nossa responsabilidade. Bom, tivemos uma briga feia com Francesco, quando ele proibiu a gente de fazer o

espetáculo e nos rompemos com ele definitivamente. Mas eu, por uma combinação com um amigo do Francesco, que eu encontrei na Itália, e conheci gente, acabei me re-aproximando do Francesco e a gente conversou. Francesco estava muito arrependido de uma certa maneira, ele sabia que eu era uma pessoa que, estando na Itália, poderia reverter a situação. Então, através desse amigo de Francesco, fui convidada para um festa com pessoas de teatro interessantes, quando cheguei, levei um susto, porque a festa era na casa de Zigrino. E comentei, que ele ia me jogar pela janela. Mas Francesco, me convidou para ir passear num lugar que queria me mostrar, e ele me disse que me devia muita coisa. A gente conversou e eu disse pra ele que não devia nada, porque uma coisa ele ia levar até o túmulo dele: a capacidade de nós criarmos a *commedia dell'arte*, isso ele não poderia tirar nunca. Podia tirar um espetáculo, como ele tinha feito, mas a capacidade de fazer a *commedia dell'arte*, criar, nunca mais ele ia tirar isso, gostando ou não gostando, a responsabilidade era dele, ele tinha que levar com ele. E então, ele ficou muito feliz com isso, e fizemos as pazes de uma certa maneira, eu ainda apresentei algumas questões que tinha sobre a *commedia dell'arte*, pra ele, quis trocar uma figurinhas e ele foi muito legal, me disse coisas muito importantes. Assim, eu voltei com esse material todo para o Brasil.

Na Itália, eu tinha como uma questão engraçada, porque meu percurso na *commedia dell'arte* é muito próprio, muito meu, mas eu acabei descobrindo uma coisa, numa entrevista que eu fiz no ano passado, na Itália também, com os professores das universidades italianas, mas meu percurso lá foi para estudar a *commedia dell'arte*, eu não sabia exatamente o quê, nem onde, mas eu sabia que tinha que fazer um percurso na Itália para compreender qual é a relação que aquilo tinha comigo, o que não me interessava era copiar um modelo de espetáculo. Mas me interessava saber mais e eu não encontrava isso nos livros, a respeito da relação do ator e da criação, com a *commedia dell'arte*, então eu fui para a Itália, no chute, para um lugar onde eu conhecia um ateliê, eu queria aprender a fazer máscaras, nesse ateliê, então eu fui pra lá, comecei a aprender a fazer máscaras, com aquele pessoal, que era persiano, iraniano, da Pérsia, ele vinham da Pérsia, radicados na Itália, há muitos anos, para trabalhar na construção de máscaras. E aprendi a construir máscaras, dentro de um princípio oriental, de observação, de relação, de trabalho, então, isso me ajudou muito. E aí, eu achei uma escola que me interessou a fazer o curso, mas a escola me disse não, você não vai fazer o curso porque você já sabe, eu falei, não eu não sei, eu viajei 10.000km, pelo amor de deus, eu tive uma experiência mas acontece que você trabalha, e essa escola é uma escola que vai fazer com os atores exatamente o que você já fez com esse diretor italiano Francesco, e agora você tem que dar sua cara para bater. Aí eu fui num outro lugar, em Veneza, e ouvi um outro cara que fala a mesma coisa, fui em outro e falava a mesma coisa. E aí ouvi a mesma coisa com um outro cara que trabalhava com *commedia dell'arte*. Então, *commedia dell'arte* a gente fica uma mês na sala fazendo, depois, vai para a vida. E isso que você está buscando você não vai encontrar em lugar nenhum, você precisa dar a cara para bater para vivenciar o que você quer. E aí a partir daí, eu mudei todo o meu percurso. Voltei para o Brasil para saber se eu queria trabalhar no Brasil, aí eu vi que não, que eu precisa ainda de material, voltei para a Itália. Então eu fiquei quase dois anos lá, estudei na Universidade de Bolonha, onde tive um aprendizado teórico, e pesquisando como auto-didata. Eu fui atrás de ateliê, fui atrás de máscaras, entrevistar as pessoas, fui atrás de companhias, das pessoas que tinham trabalhado, observava os italianos, observava a vida dos italianos.. Ia para o lugar onde nasceram as máscaras que me interessavam, conversava com as pessoas, enfim, eu fiz uma investigação minha, e cheguei a conclusão daquilo que era meu. O ano passado, quando eu tive de novo na Itália, um encontro de pesquisadores de teatro, que eu fui chamada para representar o Brasil. Um dos temas era a direção teatral, e aí conversando com o [...] que era responsável pelo treinamento do Olding Theatre, grupo de tradições e tudo mais. Otaviane e Mirela, duas pessoas que eu estudei corpo também, tive a chance de trocar com ele, e o assunto era a *commedia dell'arte* nunca existiu. E aí eu falei, o que é isso, eu estou a quinze anos estudando, uma coisa que nunca existiu? E aí eles disseram, quem fez *commedia dell'arte* [...], e aí eu disse, então eu estou no caminho. E a outra coisa que me aconteceu no ano retrasado, eu ouvi o Gianni Rato, me dizendo você re-descobriu a atualidade da *commedia dell'arte*, vendo um espetáculo meu. Então nesse sentido, eu pensei agora eu estou abençoada, por aqueles que eu acho que tinham as cartas todas da *commedia dell'arte*, que me interessam, então eu posso seguir livremente o meu caminho.

Na EAD também eu consegui, na prática e na teoria, estudar muito, porque eu gosto de estudar, eu me considero acima de tudo, uma pesquisadora de teatro. Da linguagem teatral, do ator como veículo da linguagem teatral, mas do que qualquer outra coisa, direção ou atuação, e acaba passando por esses lugares todos na minha pesquisa. Ora dirigindo, ora atuando, ora escrevendo.

A minha proximidade com o palhaço é teórica, ai eu conheço só teoricamente, mas eu sempre trabalhei com pessoas que trabalhavam palhaços e eram palhaços. A coisa mais radical foi o Esio Magalhães que tem como princípio do trabalho a máscara do palhaço, e a gente fez uma parceria, e ai, que é o Barracão do Teatro, que junta, sempre, o conhecimento dessas duas máscaras. O Barracão do Teatro não é uma escola e nem um grupo, ele é um espaço de criação e investigação, é um centro de pesquisa. Tem dois pivôs, que sou eu e o Esio Magalhães, que pensa e tal, e ai nos temos parceria com muita gente, porque são muitas pessoas que são parceiros do Barracão. Então a gente trabalha com grupos de teatro que tem interesse na linguagem, que querem estudar a linguagem, ou muitas vezes, tem as vezes a vontade de fazer uma própria linguagem, partindo de um teatro não convencional, e ai nos procura para que a gente possa dar orientação para dirigir os trabalho, que a gente possa de alguma forma interferir naquilo que estão fazendo ou encaminhá-los. Então são vários artistas que trabalham conosco seja nos projetos do Barracão, o Barracão investindo numa determinada questão da linguagem, e vai montar o espetáculo para resultar e precisa de tais atores, e ai vai buscar em determinados lugares, porque você já trabalhou com as pessoas, já sabem quem poderia fazer. É como se fosse um centro de pesquisa, um estúdio, se você pegar Meyrhold, Grotowski, eles também tem um centro de investigação. A gente trabalha com muitas pessoas que vem de muitos lugares, e isso também é interessante porque é uma forma da gente compreender melhor essas relações todas. E o Barracão quando produz os seus trabalhos dentro de um núcleo central, trabalha normalmente com Marcelo Pinta, Andréa Macera, já tivemos a Claudia Zucherato, Adriana, que integravam esse núcleo de atores.

A gente também apresenta os espetáculos no Barracão porque é um lugar que permite isso, a gente também chama outros grupos para apresentar para ver outros grupos. Não é um teatro lá, é um sala, um barracão que a gente modela ele no espaço que a gente quer.

No meu olhar, o Francesco era um gênio. E como todo o gênio tinha todos os problemas, de não compreensão, de um deslocamento da sua época, de alguém que podia ir muito além do que foi, enfim. Ele teve questões sérias que acabaram envolvendo, e teve um difícil relacionamento. Mas, como pra mim, ele tinha uma coisa que era extremamente preciosa, se eu fosse casar com ele, ai sim, mas trabalhar com ele era outra coisa. Tinha uma coisa que eu admirava muito no trabalho dele que era o olhar, como ele conseguia pontuar o olhar dentro do trabalho. A indicação que ele dava era se vai precisar fazer isso, e precisa trabalhar em cima disso. Ele começou o trabalho com a gente com uma preparação acrobática, em frente a uma questão: o que você sabe fazer? Começa a buscar no teu repertório o que só você faz? Isso foi uma maneira dele conhecer a gente também, quando ele começou a dar a dimensão acrobática, porque a gente só treinava, eram todos os dias, ele fez uma atividade física, e fez um trabalho com a corda. E o trabalho de corda, pra mim, eu desdobrei inteiramente para o trabalho do ator, e ai ele trabalhava com a corda e você tem a dimensão do que é o trabalho rítmico dentro da cena. Entendendo isso, ou seja, pela corda, eu entendo a relação com meu companheiro, de entrar para fazer a cena com ele, eu tinha que relacionar o meu tempo com o tempo dele, trabalhar no tempo do outro, e no meu momento e no tempo do outro, como se o outro fosse o meu metrônomo, eu comecei a focar então o que faria parte da minha metodologia de trabalho. Fiz escola de circo, o Circo Escola Picadeiro estava começando na época, eu fiz acrobacia de solo, trapézio, eu já tinha um trabalho corporal desde criança bastante intenso, e ai por essas características, o trabalho acrobático não era para você fazer um trapézio em cena, mas que você trabalhasse com a dimensão de risco, outra coisa que eu saquei muito do trabalho dele, era um trabalho de base, no trabalho com máscara era necessário que você fundasse os pés, para que você tenha olhos, fazer você deslizar pelo espaço, você se desenhar no espaço, então você não vai poder ficar olhando para todos os lugares, porque a máscara aponta, então, o corpo era fundamental, e ele trouxe isso através do trabalho acrobático, mas do que interesse no circo enquanto evento, era o que o circo te provocava enquanto trabalho de ator, depois, a coisa da máscara neutra, um trabalho que ele fez como princípio, ai ele entrou nas máscaras da *commedia dell'arte*, então o trabalho físico antecedia, a gente depois, começou a trabalhar antes dele chegar, a gente mantinha o trabalho físico e quando ele entrava, já ia para as coisas do espetáculo da máscara. Ele foi trabalhando várias improvisações com essas máscaras, para dar para a gente a dimensão do que eram aquelas máscaras, e um trabalho muito forte na dramaturgia, adaptações e formação de repertório. O trabalho dele foi muito centrado nesses três eixos. Corpo, dramaturgia e máscara. Teve um trabalho de mesa bastante intenso também. A construção das escolhas, cortar, colagem de cena, o que você está criando com aquilo que você traz de outro lugar, foi

bastante intenso, a gente trabalhava praticamente o dia inteiro. E quando o Francesco começou a dirigir, a questão dele era uma questão, ele era muito objetiva, direcionada e geométrica. Por exemplo, tem tudo a ver com *commedia dell'arte* que tem um desenho geométrico no espaço. Então, pra gente era fundamental que ele tivesse esse tipo de ação. Francesco Zigrino estava dirigindo a sua cena e não fazia a menor questão de...a reação dele era com a cena, se você mudasse o comportamento do Francesco, você estava indo bem com a cena, se você fizesse alguma coisa que não o agradasse, ele simplesmente levantava e ia embora, então, o que era extremamente interessante, é o que o aprendizado se dava numa relação de risco total, como era a rua, o Francesco embora tenha montado um espetáculo de sala, os princípios todos e a época que remete que ele trabalhou com a gente, a *commedia dell'arte* é um espetáculo de rua, fazia prova, os caras levavam tomates na cabeça mesmo, como gente morria, então essa relação foi fundamental com ele, a gente tinha que mostrar trabalho e muitas vezes era mais didático e às vezes menos didático, era diretor, ele dizia: - Cadê o seu trabalho? - O que você está trazendo? A escolha das personagens foi dele, foi trabalhando com a gente um tempo, experimentando as máscaras, com muitas máscaras, os enamorados, todos, daí chegou um momento que a gente tinha que definir. O Brighella, acredito que ele atribuiu a mim, por uma questão acrobática, que eu tinha uma destreza acrobática, que eu tinha uma parceria acrobática com a Débora, que fazia o Arlequino, tocava, então, ele era um menestrel, o Brighella, então, tinha uma série de possibilidades aí, o Brighella era um homem, viril, muito macho, eu lembro da pressão do Francesco de como eu pegava o pinto da Soraya, no sentido que tinha que ser masculino a coisa, e brigando com energia feminina, apenas que eu tinha uma energia masculina forte até bem maior que muitas, mas é diferente, o homem da mulher e tal. Então eu lembro dessas angústias assim, mas a gente trocou muita figurinha. A gente apresentou no TUSP, depois em março, no Centro Cultural, quando a gente fez as mudanças todas, aí no meio do ano apresentamos no SESC para encerrar este trabalho. Acontece que teve uma percussão gigantesca, a gente apresentou no Festival no SESC Consolação. Nesse festival de teatro que a gente teve um retorno maravilhoso do trabalho. E ele disseram continuam estudando porque você estão no caminho e continuamos estudando. Mas aí a gente teve uma programação imensa, recebemos vários convites, em vários lugares, aí Francesco proibiu o espetáculo, a gente fez escondido dele, e de todo mundo, porque tinha espiões que sabiam então a gente escondeu para poder pagar a dívida do espetáculo, por que a gente fez a produção dele. E ele então registrou no nome da assistente dele, o texto, que era a Roberta Barni e proibiu a apresentação. A gente já não achou isso justo porque não era dele o texto, era de todo mundo o arquivo, não era da Roberta, era de todas. A gente continuou na *commedia dell'arte* não tinha mais diretor, e tínhamos, eu, Soraya Saide (que era Ocanha na época), Débora Serritiello, Cristiane Paoli Quito, Carmem Cozzi, Mônica Jurado, Lucia Jordan (fez parte uma época, mas depois saiu também), Vânia Leite. Todas mulheres, e era uma brincadeira imensa, a gente adorava tirar as máscaras e deixar cair o cabelão imenso, então, todas deixaram o cabelo crescer. E todo mundo ficava surpreso que eram só mulheres.

Continuamos e depois de um ano, a gente formou um grupo chamado Le Maschere, esse grupo continuou trabalhando *commedia dell'arte* por conta. A gente encontrou Beth Lopes, uma pessoa que tinha voltado da Itália, depois ela teve um problema sério e se afastou e aí que eu decidi ir para a Itália fazer este percurso para estudar. A Quito foi para a Inglaterra, e aí foi estudar o *clown*.

Particpei de vários antes de durante a EAD. Eram grupos de pesquisa, de estudos. Existiu um movimento sim nos anos 1980, os grupos tinham uma grande dificuldade de se estruturar e de se manter, e houve uma grande dispersão, mas sempre houve a busca do grupo. Nunca morreu a idéia de conceber o teatro como um teatro de grupo, da arte coletiva. Por ser uma arte coletiva, o envolvimento com o grupo, não tem como, ainda que sejam individualidades, você tem que formar um grupo a partir das individualidades, agora que eu acho que é mais interessante, é que nunca morreu a idéia de grupo, nem nos anos 1980. O que houve era a compreensão, o que significava ser singularidade de um grupo, essa foi a busca. Eu acho que hoje, a gente não conseguiu retomar o grupo, mas estamos a caminho, de um grupo que não se junta mais porque somos todos refugiados políticos, ou porque somos todos amigos, ou porque moramos todos nesse bairro, agora somos um grupo, porque a minha singularidade precisa da tua, e nisso está a diversidade. Nós só vamos caminhar em cima daquilo que é diverso, e não daquilo que é igual. Porque nós não temos que ser iguais, aliás quanto menos iguais nós somos, melhor a possibilidade da gente constituir um grupo. Isso começou a se visualizar e hoje começa a se configurar na formação dos novos grupos do século XXI. Isso é um grande percurso, já tivemos teatros das divas, dos grandes atores, dos grandes dramaturgos, teatro crítico, teatro dos

grandes diretores, teatro de grupo (que foi passageiro, porque pegou essa levada política), eu acho que agora, a gente caminha no sentido de maturidade, hoje não fala tanto em grupo, mas se fala em parceria, porque se compreende que o grupo, talvez é uma idéia dessa grande panela familiar, que é uma coisa da qual a gente precisou cair fora, pra entender que não é assim, isso é pra família, é uma outra coisa, círculo de amizades, você faz a patota, trabalho é uma coisa que depende da singularidade, preciso da tua expressão singular para dialogar com a minha expressão singular, ai nos formamos um terceiro ponto entre nós. Então acho que isso é um movimento atual.

A minha discussão sempre foi uma questão para o que é meu? O que é brasileiro? Porque eu sou de origem italiana, portuguesa e índia, eu sou tataraneta de índia, bisneta de italiano e portugueses. O que é o brasileiro? Porque tem personagens no nordeste que são Arlequinos puros e tudo mais, então se você pegasse o bumba-meu-boi e tudo mais, e eu digo: olha, eu sou mais estrangeira para o bumba-meu-boi do que para a *commedia dell'arte*. Porque como uma boa paulistana que eu sou, não adianta eu querer me colocar ali, eu admiro a cultura popular brasileira do nordeste, do norte, admiro, acho lindo, adoro ver, mas eu não posso dizer: ta mais no meu sangue a máscara do Brighella, ela é mais a minha cara, do que o Matheus, então como que eu lido com isso, o que eu estou dizendo? Eu não sou brasileira? Eu sou brasileira, mas a gente tem um conceito de cultura brasileira de uma forma muito complicada. Cultura brasileira pra mim é a fusão, nós temos a possibilidade de tudo, porque somos um pouco de todos, isso é Brasil pra mim. Como é você botar uma máscara da *commedia dell'arte* na cara de um brasileiro, é quase você estar em casa, se você colocar em São Paulo. Agora, se você pegar essa mesma máscara e colocar no rosto de um maranhense, você vai ter diferenças, grandes, mas se você colocar num centro urbano, não. Então eu comecei a entender que a *commedia dell'arte* ela é uma cultura popular urbana. Ela nos dá uma referencia do que era popular na cidade grande por exemplo. Porque ela surge também com essas características, que eu trabalhei, quando as cidades começam a abrir seus portões, houve uma troca de pensamentos, o homem começa a pensar outras coisas, então eu encontrei uma imensa identidade quando eu fui para a Itália. Agora, ao mesmo tempo, eu dizia, não me interessa manter os costumes italianos. Porque aqui que tem uma questão. Quem é o Brighella brasileiro? Porque ele não é, com certeza, o mesmo Brighella italiano. Mas o arquétipo, os princípios que estão por trás dessa máscara, se encontram nessa sociedade. Então o que eu tenho que fazer? Eu não tenho que aprender, não tenho que tentar, que é uma coisa impossível na minha opinião, tentar compreender como se fazia *commedia dell'arte* no século XVI. Não interessa. Nem como se fazia na Itália. O que eu tenho que entender é como eu me sirvo desse material que está a disposição para constituir agora, este momento na atualidade. Então pra mim tem um efeito muito grande quando Giani Ratto diz pra mim você conseguiu atualizar, essa pessoa que eu fiz *commedia dell'arte* lá. E de lá pra cá, vem, e me dá esse feedback, então, é como queríamos demonstrar. Mas isso não é só com a *commedia dell'arte* uma coisa tão antiga, e tão italiana, isso com qualquer coisa. Se sai um ator no Brasil, e vai fazer um curso agora na Itália, na Inglaterra, do Philippe Gaulier, volta pra cá e aplica o Philippe Gaulier, é medíocre. É medíocre o que ele está fazendo. É melhor ele conseguir produzir o Philippe Gaulier, é muito melhor ele conseguir, junta dinheiro para trazer o Philippe Gaulier. Porque o Gaulier é o Gaulier fazendo daquele jeito. O que interessa saber é o que você se apropria da tua experiência e transforma isso em alguma coisa tua e começa a exercer. A partir do que é teu. Então eu acho que isso não se aplica só a *commedia dell'arte* que é uma linguagem italiana. É uma coisa que se aplica a qualquer coisa que venha de fora. Porque senão você também vai começar a acreditar e você precisa se fechar, literalmente numa coisa só tua, porque senão você está trazendo, quer dizer, o cara que faz teatro em São Paulo, o cara que faz teatro no Rio de Janeiro, que é outra briga que eu tenho no interior. Já recentemente fui jurada, e o que eu mais discutia com os atores, o que mais me interessava porque comparando espetáculos já uma coisa que..., e o que mais interessava é dizer: porque que todos os espetáculos são iguais? Pra mim, todos os espetáculos que eu vi são iguais. Então, assim, quem que vai ser o que vai ganhar vai ser indiferente. Então eu diria a vocês a quem vocês daria, porque vocês também viram todos. A quem vocês dariam o premio de melhor espetáculo? Porque são todos iguais. Como são iguais e tal? Então começamos a discutir um modelo de espetáculo que é um modelo de São Paulo, que é mais maluco. Isso também não adianta. Então você tem que saber quem é o teu público? Com quem você está dialogando? Qual é a tua cultura? O que tem na sua região? Quem é você aqui dentro? Qual é o diálogo que você está estabelecendo com aquilo que você está fazendo? Isto são as coisas fundamentais. Agora, isso, a gente começou a aprender lá com o Zigrino. Porque ele dizia exatamente isso: o que é teu? O que é teu que você tem e que ninguém faz igual a você? Como você

dá a essa máscara uma característica que é tua particular? No trabalho com a máscara ele insistia muito que você trouxesse material. Porque às vezes é muito mal compreendido pelos atores, porque acham que na realidade o diretor não trabalha o ator, então dizem: ah, não está trabalhando o ator porque está me pedindo, mas escuta: qual é o instrumento de trabalho do ator? O que ele faz? Qual é o instrumento de trabalho do diretor? Então a exigência...você apresentava uma coisa para o Zigrino, ele dizia – Arghhh...[expressão de rejeição]. Então ou eu falo pra ele não quero nem saber, eu não trabalho mais com esse cara, ou senão, se eu confio nele por algum motivo, eu quero que ele não faça mais isso, então eu vou tentando e não é que ele vai me dizer qual é o jeito certo. Então eu aprendi muito sobre direção com o Francesco. Sobre um jeito de lidar com o ator, fora a gestualidade, porque ele era um cara, como um bom italiano, grosseiro. Isso é uma outra coisa, mas aí é o jeito de cada um. Quem deve se preocupar é a esposa dele que vive com ele, a questão é a relação que você estabelece com o criador, no caso a parte criadora do ator, com a parte criadora do diretor, uma relação é fundamental e o respeito que você tem pela criação do ator, na medida em que esta criação constitui o teu repertório de trabalho.

Isso tudo parte da diversidade, porque se pensamos igual não há mais nada, não há diálogo, não há discórdia, você não desdobra o raciocínio. O tempo todo você tem que construir desconfiando, construir desconfiando... ai você consegue dar um passo adiante.

**SAIDE, Soraya. Entrevista. Gravada na Sede dos Doutores da Alegria, São Paulo (SP),**

**04 mai. 2005.**

No Célia Helena, era tudo simples, texto, construção de personagens, Stanislavski, na EAD era praticamente a seqüência disso. Apesar que são escolas que não tem nada a ver, mas na minha época o diretor era o Beto Silveira, tive aula com Raquel Araújo, minha mestra, eu uso coisas dela até hoje, o primeiro exercício dela, o exercício do baú, trabalhava a memória emotiva, era muito em cima do Stanislavski. Muito em cima de realismo. E era uma base maravilhosa, porque te dá base para tudo na vida sim. E tive aula com Celso Frateschi de Brecht, mas a origem do Celso é o Arena, então o Arena e o Oficina estavam permeando a história toda. E construção de personagens, era uma escola, agora não sei como ela está, porque eu sai da EAD em 1987, mas ela não focava grupo, por exemplo. Ela focava o ator, eu acho que tinha uma carga muito forte do Alfredo Mesquita, que montou a EAD para o TBC. E tem gente que diz que é um celeiro de atores, ela inda ecoa, e tem o lado bonito disso porque assim, você entra na escola, ou você sai ator, ou você sai ator. Ela te forma e te forja ao ofício. Eu fiz montagens pequenas, em cima do realismo, Tenesse Willians, enfim, eram picadinhos, de cenas e tal. De espetáculo mesmo, eu montei o Depois da queda, trabalho feito com o Damasceno, eu não fui aluna dele, mas ele dirigiu o espetáculo. E essa experiência foi linda porque a gente foi, a gente ocupou um teatro, na Penha, o Martins Pena, o teatro sai da escola, então, a gente deu aula para a população da Penha, a gente fazia a divulgação da peça e apresentava o espetáculo. A peça durou só um mês, mas o grupo, e tudo, a gente foi experimentando e durou um ano. A ponto da prefeitura tirar o teatro, a gente migrou para a biblioteca, a biblioteca tirou o espaço, a gente migrou para a praça, aí quando chovia, não tinha, mas aí foi dispersando, mas de qualquer maneira foi uma experiência muito forte. E na seqüência, foi uma montagem do Fausto, o Artur Oton que dirigiu, e era uma viagem muito particular dele, muito complicada, e a gente acabou. A minha turma original, era eu, Cássio Scapin, Tiche Vianna, Marisa Orth, Cristina Sano, Carlos Mani, Débora Nogueira, tinha uns que entraram e logo saíram, minha turma era engraçada, muita gente que entrou tinha uma culpa, me parecia, não sei, teve ente que prestou três anos a EAD, e quando entrou largou um mês depois, foi uma turma...meus veteranos era o Ar Cênico, que era o Broadway, brilho, é engraçado isso, e a turma anterior ainda que era do Ivan, que montou o Godot, era uma turma questionadora, Pascal, o Dr. Abobrinha, que foi por muitos anos do Oficina, do Zé, do Plínio Soares, que é maravilhoso, ele fez um Godot lindo com o Zigrino.

A gente tinha acabado de abandonar uma montagem, a gente quase foi expulso, foi uma briga, ai o Damasceno veio, dirigir o Depois da queda, que era eu, Tiche, Cássio, Ângela Barros, que era da minha turma original, e Carmen Cozzi que era do primeiro ano. Ai a gente despencou para essa turma,

a de 84, era turma tipo funcionário público, eles eram tudo na linha, certinhos, e eles já eram 20, e entraram mais 8. A turma de 84 protestou, enfim. Ai duas propostas de direção, era o Cláudio Luchesi que dirigia, ai tinha o Ulysses Cruz, do CPT, o assistente do Antunes na época, ai uma parte ficou, se a gente quisesse poderíamos fazer o CPT, e ficamos a deriva. E o Ulysses começou a montar o Despertar da Primavera, e ele pegou todos os homens pra ele. O Zigrino já tinha feito o *workshop*, e já tinha dirigido o Godot, e já tinha trabalhado o *clown*, com a turma dos mais velhos, o Ar Cênico é a turma da Cida Almeida, a Cida é de 82, o Atilinho, também é dessa turma e tal, e o Plínio é de 81. E o Zigrino já tinha passado pela escola e pegou uma turma de formatura, deu um *workshop*, e a gente não tinha vivido uma história com ele. O Cláudio ofereceu: vocês querem trabalhar com o Zigrino? Ele vai dar *commedia dell'arte*. Eu levei um susto, não imagina, eu só fazia trabalho dramático. A minha história até então, era de um trabalho de interiorização e trabalho dramático. Eu fiquei apavorada, porque eu não queria trabalhar com o Ulysses, mas o Zigrino pra mim então, era muito novo. Eu tinha saído do Depois da queda, eu fiz a Meg, uma personagem que ia até o suicídio. Era uma construção de personagens que tinha um caderninho com o bicho, a música, intenção, o Damaceno trabalhava em cima do Stanislavski. E veio o Zigrino com uma proposta completamente nova e foi um giro estonteante e apaixonante. O Zigrino tinha uma turma de mulheres, mas a tradição da máscara é masculina. O que vamos fazer?, ele disse. Porque se convidarmos homens, eles ficarão com as máscaras. E a gente resolveu convidar nossas amigas. Chamamos a Cristiane Paoli Quito, na época era atriz e tinha um grupo, eu, Tiche, Cássio, a gente tinha um grupo de teatro e a gente chamou, aí vieram Mônica Jurado, enfim...E a gente começou o trabalho com a máscara neutra, eu nunca tinha visto, e a primeira sensação foi a de claustrofobia, porque você não respira, você tem um vão que você não preenche. E com o tempo você começa a preencher o vão. E a ver o grande jogo que a máscara te propõe, quando você está com ela. O olhar através, o que te revela e o que você esconde. Eu até te trouxe uma fotos de trabalhos posteriores, e Quito acabou indo para a Inglaterra e foi estudar o Gullier e ficou muito forte a máscara. O Cássio Scapin, valeria a pena entrevistá-lo, porque ele foi para a Itália, fez a montagem, aqui em São Paulo, ele fez o Pinóquio. E era um trabalho primoroso e muito novo para a época. Era muito esquisito para a gente. Tinha uma coisa da fisicalização, da plasticidade, então, o Francesco mudou o olhar estético. O curso do Célia Helena, que pra mim foi a magia, a minha madrinha, a EAD foi responsável pela paixão na profissão, a consistência, e o Zigrino foi responsável pela estética. É maluco, porque hoje eu estou dando uma entrevista nos Doutores da Alegria, por conta do trabalho com máscaras, eu acabei chegando aqui, e estou aqui há onze anos. Então, o primeiro lugar que o Welligton [Nogueira], o pai da história dos Doutores, foi procurar atores, no espetáculo chamado *Uma Rapsódia de personagens extravagantes*, que era da Trupe de Atmosfera Nômade, que a origem desse grupo, de 1991, foi de 1985 o Le Maschere, o grupo formado na turma que o Zigrino dirigiu. Era eu, Tiche, Quito, Carmen, Vânia... Porque o Zigrino deu máscara neutra, meia-máscara e entrou no raciocínio da *commedia dell'arte*.

E, aí, o Zigrino era muito namorador, e ele namorava uma menina, a Roberta Barni, e a gente ficava improvisando, ela era assistente dele, daí montamos *O arranca dentes*, que tinha um formalismo desgraçado, a gente falava umas piadas que a gente não entendia, nem a platéia, assim, o amigo napolitano, dava risada...

Foi maravilhoso para gente assimilar a máscara, a técnica. Mas tinha um rigor na troca, no olho. Tinha um episódio que nunca esqueci, eu fazia uma Serveta, ela tinha que atravessar o palco e não tinha e não vinha de dentro, não sabia porque ele me mandava, daí eu falei: Zigrino porque eu tenho que atravessar? Eu queria achar uma motivação, daí ele respondeu: Porque eu acho bonito. Ele tinha uma coisa estética muito forte. Ele é genial, o Zigrino. E a gente montou então *O arranca dentes*. Para nós era uma coisa difícilima, porque tinha toda uma estrutura, uma coisa inacabada do cenário, que ele não deixou terminar de pintar. Ele quis dizer que aquilo era um exercício, ele quis deixar claro, ele quis garantir que a gente era muito “verdinha”, não sei... E uma coisa que era difícilimo que ficávamos sem a máscara em cena, assistindo a te a hora da gente entrar. Na hora de entrar, virava de costas para o público, colocava a máscara e virava personagem. Era o “senhor” exercício, que na época, pra gente, era muito pesado. Aí estava tudo bem, nós estávamos amando fazer, ele dava jogos, a gente improvisava, eu tinha muito o raciocínio do Arlequino, eu fiz uma Serveta, depois eu fazia a Franceschina e fazia o Capitão. A história estava linda, o Zigrino apresentou pra gente um projeto, onde no 3º estágio ele daria o *clown* e no 4º, máscaras utilitárias. A gente caiu de quatro. Só que em seguida ele foi embora. E por questões pessoais e tal, ele abandonou tudo. E a gente estava com um



espetáculo na mão, que ninguém gostava, mas a gente adorava fazer, fazíamos lá no TUSP, e com convite pra se apresentar no Centro Cultural. E aí umas meninas que tinham entrado junto com ele, por conta da montagem do Pinóquio, a Ariela Goldman e a Tuna, que fazia uma serveta velha que abria o espetáculo, e a Ariela fazia uma viúva, Isabella, ela saiu. Então a gente ficou sem diretor, sem duas atrizes e um desejo enorme de continuar. Uma parte do grupo era um grupo mesmo, que era eu, Tiche, Quito, Carmen, e a gente pensou vamos reformar esse espetáculo e vamos tocar. E aí eu e a Carmen topamos assumir as máscaras, eu fiz o Capitão que eu gostava, durante o processo fui descobrindo o Capitão, acho que é uma máscara do homem moderno, da vaidade, da covardia, da fraqueza, eu acho lindo, e a Carmen assumiu a viúva, ela fazia Dottore. Era uma farrá dobrar papel. A Quito dirigiu e ela é boa para reformar, ela tinha uma sacada pra isso já. Ela fazia o enamorado, o Horácio, e era uma personagem bem inspirada no Romeu, era um texto duro, ainda mais, era sério, ele [Zigrino] não punha humor nos enamorados, ele manteve a poesia. A Quito reformou o espetáculo, a gente tirou os tapetes, ela pegou todo o personagem sério dela e transformou, usou música do Cazuzza “Eu sou mesmo exagerado” e cantava a música, e depois, voltava para o texto, e isso dava uma graça, “Meu coração não sei porque bate feliz quando te vê”.... A peça que era o patinho feio do ano, virou a sensação, a gente participou de um monte de festival amador, Tatuí, SESC, São José do Rio Preto, que eles não quiseram a gente, porque eles tinham visto no TUSP e não quiseram, daí a gente estourou, de 17 indicações, a gente levou 11 prêmios. A gente concorria, atriz Deborinha e Tiche, a Deborinha levava o premio, daí eu e a Quito, daí eu levei, figurino, SESC e Tatuí, menção honrosa por conjunto de interpretação, assim, a gente arrasou, foi demais.

E daí o Zigrino voltou, a Roberta registrou o texto, porque *O arranca dentes* era um roteiro do Flaminio Scala que a gente improvisou, e tinha uns enxerto de Shakespeare, ela e o Zigrino registraram o texto e proibiram a gente de usar. E a gente estava com produção e a EAD também tirou a produção. A gente refez tudo, e na hora que a gente ia começar a batalhar o espetáculo, foi proibido. Foi muito triste. A gente estava lá no Banco do Brasil, na Av. Santo Amaro, numa Associação, não sei direito, prontas para entrar em cena, daí falaram a polícia está aí, e tivemos que abandonar *O arranca dentes*. Mas o grupo continuou...chamamos a Carmen, enfim, e deu origem ao Le Maschere. E fizemos *Presepadas de Pantalone*, etc... A gente se juntou para um curso da Beth Lopes, a gente passou pelo processo das máscaras, em São Paulo. Professora da Unicamp, meio bruxa, tem toda uma mitologia em torno dela. Aí o grupo dispersou, e em 1990, o Cássio me contatou pra gente fazer um trabalho, com o texto do leste europeu, esqueci o nome, o Harmonia em Negro. Que o Zigrino queria dirigir a gente, que ele achava que tínhamos muita semelhança. Três histórias, três casais, mas foi um lance que não foi pra frente, foi um ano que eu perdi meu pai, tinha muito medo de trabalhar com o Zigrino, ele é um senhor professor, mas ele é muito complicado. Como era um bando de mulher, e na EAD tinha muito o processo de dentro pra fora, pra mim foi muito divertido viver de fora pra dentro, quando eu entendi o mecanismo foi muito gostoso. Por exemplo, eu trabalhava uma Serveta então tinha uma coisa muito forte da sensualidade, o papel anterior eu trabalhei a Meg, do Arthur Miller, foi duro, tinha um monte de trava, era novinha, tinha vergonha, e foi gostoso passar pela sensualidade de uma maneira completamente ao contrário. E a coisa mais importante que ele deu foi a mudança de olhar, ele mexia com a estética de todo mundo. Era impressionante. Porque em 1990 a gente se re-encontra e forma a Trupe de Atmosfera Nômade, em cima de uma pesquisa de juntar o palhaço e a *commedia dell'arte*. E isso marcou a vida de todo mundo. Praticamente a mesma turma com gente nova, eu, Tiche, Carmen, Mônica Jurado, Vânia Leite, Atílio, e os amigos da Quito, André Pink, Vera Abbud, Regina França, a Cuca, enfim agregados, outros...

Voltando para o Zigrino, quando eu assumi o Capitão, eu achava lindo o Capitão que a Miriam Palma fazia, que ela também fez o Pinoquio, e ela era cumprida, tinha umas pernas cumpridas e ela jogava aquelas pernas pra lá e pra cá e eu achava aquilo lindo, e quando eu comecei a trabalhar o Capitão, eu trabalhei ainda no processo de conhecer as máscaras, e ele falou não adianta você querer jogar as pernas pra cima, você não tem pernas, a máscara ela trabalha com a fraqueza, força, beleza e feiúra, a vaidade e você tem que achar isso em você, daí você empresta pra ela, você devolve pra ela. Foi super forte, eu fiz uma coisa que eu achava bonito, mas pra mim não funcionava, eu achei o meu, tanto que eu assumi a máscara depois porque, peguei pra mim.

Tinha um exercício que a gente passava pelas posturas das máscaras, e o Zigrino dizia o que era de quem, a postura dessa máscara. E aí você punha a máscara, e quando você estava com ela na cara, e funcionava tinha uma integração e quando não funcionava parecia que seu rosto estava cortado. E era

visível isso, era tocável isso, e para um estudante é difícil você saber se está acertando ou errando. Ele proibia a gente de usar o espelho, então na Beth Lopes, a gente trabalhava com o espelho, com vela, e ele dizia que a máscara se dá pelo outro, o espelho é o outro.

E tem um coisa da *commedia dell'arte*, como você treina corpo e raciocínio, o seu personagem é social tem gente que você reconhece na rua, uma vez eu vi uma senhorinha nordestina com um calombo na testa, era uma máscara viva. Tinha o Seu Romero, que dava aula de circo lá no Circo Escola Picadeiro, era marrudo, truncado, parecia que o corpo dele não precisava se mexer, E quando ele virava uma cambalhota, ele explodia, a risada dele, ele virava um menino, era um Arlequino perfeito e vivo, real. Isso sempre me chamou muito atenção dessas máscaras sociais. E você tinha noção do teu tamanho no espetáculo, sua medida, a noção do todo, do texto, isso te dá uma noção de carpintaria teatral mesmo, o peso de cada personagem, porque cada um tem que entrar, que tipo de réplica, pra onde levar o conflito, isso tudo foi o Zigrino, sem dúvida nenhuma.

Eu tive uma relação engraçada com o Zigrino, no começo eu estava super solta, depois quando ele foi embora, deu uma travada e nunca mais. Eu estava entregue ao processo, mas daí ele deu uma titubeada pra sair eu travei, mas daí ele não investia não. Ele pedia, se você desse vamos embora, se você não desse, ai ele não investia. Porque eu tinha o raciocínio, do Arlequino eu contribui mais para o texto do que a própria Deborinha, corporalmente ela fazia, ele mandava ela pular na mesa, ela pulava, etc...

O Le Maschere quis ter aula com a Beth depois que o Zigrino saiu, a gente tinha uma casa abandonada, então a gente usava para ensaiar, e a gente passou pelo processo da neutra, meia-máscara, enfim, e depois, eu finalizei a EAD com Tennesse Willians, comecei a dar cursos de *commedia dell'arte* no Teatro Vento Forte, Célia Helena, etc.

No Célia Helena, eu peguei uma turma *Bernarda Alba*, realismo, mas tinha uma personagem que era corcunda, e os jovens da escola eram muitos novos no teatro, eles estavam descobrindo o corpo, descobrindo a beleza, e trabalhar a feiúra era complicado. Eu peguei essa menina e trabalhei com ela em cima do Pantalone, que ela tinha que ficar corcunda, daí eu fui tirando, super sutil, resultou muito bem.

Uma vez propus para uma turma em cima do *O arranca dentes*, depois eu trabalhei em cima de Suassuna, porque tem tudo a ver, no universo brasileiro, figuras que você reconhece. Porque as vezes me incomoda muito no trabalho de máscaras, não foi isso que o Zigrino ensinou pra gente, ele deu isso muito forte, a estética muda, mas tem que recheiar com o social, senão a máscara morre. As vezes fica muito no maneirismo, na forma, isso me irrita. Eu acho que muita gente enveredou por aí e não me atrai. Eu acho lindo reconhecer no seu Romero e ver a máscara nele, eu gosto desse transporte.

Eu fiquei 5 anos no Célia Helena, dava realismo e *commedia dell'arte*.

Fiz cursos, trabalhei com o Cássio o *clown*.

Fui me firmando como professora, trabalhei três anos na Abril, mas sempre fiz teatro junto. Fazia teatro em fábrica com teatro de bonecos. E a estrutura do teatro de boneco, tem a *commedia dell'arte* ali, então, é difícil eu fugir dela. Nem tenho vontade. Entrei nos Doutores, O Welligton me viu na trupe de Atmosfera Nômade, onde montamos *Torturas de um coração*, que era um projeto que eu tinha levado para o Célia Helena. Até 1994, 1995, o *Rei de Copas* foi o último espetáculo da Trupe, não o *Torturas* foi o último, que a gente fazia na rua. A gente performava muito. Fiz um trabalho também com a *commedia dell'arte* com o Gianni Rato, quando ele comemorou 80 anos, montou um texto e eu fui chamada para fazer uma cozinheira que era mulher do bobo da corte que o Cacá fazia, e por conta da minha experiência com *commedia*. Aqui nos Doutores eu coordeno junto com a Thais Ferrara e o Pedro Pires, temos uma trinca na coordenação artística e eu coordeno o treinamento dos palhaços novos. A máscara do palhaço está muito no Arlequino da *commedia dell'arte*, a relação de Branco e Augusto está no Brighella e Arlequino, então, é um universo que pra mim só se amplificou. Hoje em dia eu faço um processo no *Transex*, uma peça no Satyros que não tem nada a ver, mas as pessoas falam da limpeza, do foco, que eu levei pra vida.

Tinha um exercício que o Zigrino dava, que eu já dei um curso com esse exercício, que é de CAdeMa, um exercício essencial para o ator, uma estrutura meia-lua, e que os velhinhos fazem isso no fim da tarde, sabe aqueles que jogam dominó? Então eles brincam disso. É uma disputa, você tem uma meia-lua, cinco jogadores e duas cadeiras no meio. Da-se um tema um tem que ser contra e o outro a favor. Então vão dois, e a platéia através do aplauso, ela vai dizendo, pois se eu estou falando e me mexendo eu te imobilizo, e eu ganho o jogo se eu te deixar paralisada sozinha em cena, sem ação. Então você trabalha raciocínio, corpo e comunicação. Se você quiser a palavra e está desagradando a platéia, ela

pra de me aplaudir e você começa a me imobilizar, então se eu tiver só falando você pode se mexer, e a gente vai pontuando e é um jogo pra teatro maravilhoso. E ele dava muito isso, era um aquecimento que ele usava muito. Ele dava aqueles exercícios clássicos, da pedrinha, do lago, do amigo, dos Lecoq, sempre tinha um bom aquecimento físico, dava um estímulo que era a própria máscara e partia para o improviso.

Ele era meio bravo, mas ele era divertido, ele estava com oito mulheres. Era muita mulher em volta, ele era bravo. No dia da estréia, a gente o chamou para agradecê-lo no palco, e ele não foi porque a gente não tinha avisado ele previamente, e a gente estava com flor, ia fazer uma surpresa pra ele, mas ele tinha um rigor, uma disciplina.

E ele me ensinou uma coisa, que é nunca olhar, essa coisa que a gente tem de ficar espiando o público, eu não olho, eu não olho o público, eu aprendi com o Zigrino, não interessa quem está lá.

O figurino do *O arranca dentes*, o roxo é cor da fome, da peste, então roxo nunca na *commedia dell'arte*, e pra ele, do rosa ao vinho, tudo era roxo, então era difícil acertar. Era uma roupa reformada, a gente pegava no acervo da EAD, o meu avental era uma capa longa que eu invertei e dei nó atrás, então ficou um avental todo molenga, mas era completamente customizado e improvisado.

Ele era muito autoral, tudo tinha a mão dele. Por isso que eu acho que quando começamos a fazer sucesso, ele ficou enciumado, eu acho. E foi uma pena porque a gente fez muito por aquele espetáculo. Eu tenho anotações de improviso. O Brighela xingava o Arlequino de Filhote de cruz credo, assim como tinha xingamentos medievais, de te ver roxo na forca, mas tinha coisas que a gente criou, então foi uma troca bem legal. Ele era muito apaixonante, ele sabia trabalhar, a gente as vezes nem entendia o que ele queria, mas a gente ia.

Quando a gente reformou o espetáculo, mantivemos a concepção de Zigrino, mas alteramos muita coisa. A questão do humor, relação de alguns personagens, enxerto de músicas, a triangulação. Porque o Zigrino era aquela coisa enquanto eu falo, eu olho pra frente, depois eu viro e você que olha, e isso era muito novo. Quando eu entrei na EAD, estava tenho um espetáculo que veio lá do Sul da Maria Helena Lopes, *Os reis vagabundos*, e era lindo, feito por palhaços. Um espetáculo mudo e ficamos muito interessados, foi essa mulher que acendeu uma luz e daí veio o Zigrino e dirigiu os meninos, o Plínio, o Ivam, no *Esperando Godot*. Ele deixou marcas muito profundas, porque a Tiche com o Barracão continua isso, a Cida com o Clã, A Quito continua isso, eu, que não tenho escola nada, mas minha vida eu fiz pro conta da comédia e do palhaço, ele impregnou a gente com essa linguagem. E alunos meus, pela experiência direta, também seguem nessa mesma trilha. Ele foi muito importante. Pela máscara, por uma estética e as coisas que acontecem junto como o teatro físico. Ele era um diretor muito forte, mas ao mesmo tempo falava que na *commedia dell'arte* não havia diretor, ele mesmo pregava a morte dele, e gente até acabou cumprindo isso, mas ele não gostou muito. Ele é gênio, e gênio pode, por isso que a gente fica sem entender, um gênio sacana. Foi uma pena, porque se a gente podia ter continuado. A Deborinha dá aula de *commedia dell'arte* no CEFAC, todo mundo que passou por ele não abandonou mais a linguagem.

Eram máscaras do Pato, que confeccionou as máscaras em cima das do Sartori. O Zigrino animalizava tudo, aproximava as máscaras de animais mesmo, o Brighella, gato, Pantalone, coruja, etc. Ele era um italiano meio gorducho, meio manco, meio largado, ele fazia qualquer máscara, ele saltava e girava e virava a coisa, era demoníaco assim, quando ele baixava na máscara, o corpo dele transformava, e era algo impossível de imaginá-lo, ele saltava, dava cambalhota, assumia qualquer postura, super preenchido. Ele provocava a gente com ela, ele foi ator também, com certeza.

### **SOARES, Plínio. Entrevista. Gravada na sua residência, São Paulo (SP), 16 jul. 2006.**

Eu fiz teatro amador Santos e mudei pra São Paulo para fazer Publicidade e quando estava aqui eu conheci o grupo de teatro chamado Circulo Vinte, do Sul, fazendo uma peça no Ruth Scobar e daí eu fui fazer o som. E ali escutei falar, através do Damaceno, da EAD. Daí no final do ano eu prestei a EAD e entrei em 1981. Eu comecei super tarde, eu tinha 27 anos, quando comecei, e aí descortinou uma vida muito diferente pra mim, eu tinha uma vida regrada, trabalhada numa siderúrgica. Eu pedi as contas no serviço e entrei na EAD. Me formei em publicidade no final do curso eu entrei na EAD que

foi uma explosão na minha vida, um mundo que eu não conhecia. Minha turma entrou numa época que a EAD fecharia, a EAD sem diretores, e a gente lutou para dar rumos a escola. Mas tinha o Claudio Luchesi., Celso Frateschi, a Curi, Leila Diniz, Renata Palotini, Beto Silveira, etc.

A gente tinha uma turma muito ativa e lutamos muito pela escola. Trabalhamos com Roberto Lage e depois Esperando Godot, e outros. Esperando Godot foi a peça de estágio. Era eu, Fernando, Renato e convidamos o Ivan e a Wilma de Souza. Fizemos o curso de *clown*, conhecemos o Zigrino, a técnica do *clown*. Eu não vou saber detalhar... mas eu lembro do cigarro que usava no curso, porque eu fazia o Antunes, era o diretor do grupo que fazia peça “Sonho de uma noite de verão”. A coisa da técnica ele tinha muito forte que é você exacerbar o seu ridículo, os defeitos e com a ingenuidade e espontaneidade do *clown*. E eu lembro que eu fumava um cigarro, depois escondia o cigarro, trabalhando com a minha ingenuidade e espontaneidade. Ele trabalhou em explorar no *clown*, o simples e espontâneo. Depois desse curso, aconteceu o estágio. Nos que o chamamos para dirigir, eu não me lembro se foi ele que propôs o texto ou nós. Acho que foi ele. Daí começou o processo, eu comecei a fazer circo, ele queria a agilidade do circo, do *clown* mais acrobático. A escola de circo estava abrindo, a gente fazia trapézio e era sem segurança, até cai e me traumatizei. Fiz dois meses e parei. O espetáculo não tinha muitos movimentos acrobáticos, a gente não deu conta disso, tínhamos pouco tempo e era difícil. Seguimos o texto a risca. Tinha um dado que ele propunha que era a sonoplastia, a garota que ficava ao vivo em cena, e isso pontuava todo espetáculo. O espetáculo tinha uma realidade muito européia e isso dava um choque. E isso fez com a gente romper. Ele tinha uma exigência e a gente não correspondeu, porque, por exemplo, tínhamos um cenário imenso e ele não abriu mão do cenário para ir se apresentar num teatro pequeno. Até hoje eu não entendi porque não abrir mão de um cenário e continuar com a peça. O cenário era de pano, tinha madeira e sombras... Eu lembro que uma vez meu nariz caiu em cena, e eu deixava no bolso um nariz reserva, e eu peguei e ele adorou isso. Ele era um *clown* Branco. O espetáculo era longo, chegava no segundo ato e pensávamos ainda tem o segundo... Eu nunca tinha visto algo com máscara e palhaço, somente uma apresentação que teve na EAD com a Quito, também aluna, e quem coordenava era a Beth Lopes, de experimentação com máscaras, e eu fui, um dos demonstradores e tinha um espelho que agente colocava a máscara e a escola inteira assistindo. Eu lembro que tinha uma preocupação maior com o gesto, o quanto maior o gesto mais modificava. O lance da máscara, a espontaneidade, a simplicidade, eu acho que me ajudou a como construir personagens, mais também com o tempo e com a experiência da vida, buscar a essência, o simples, a sinceridade, o gesto, que até agora permanece no meu trabalho. Pensar na necessidade do corpo, como o corpo determina, como o gesto influencia na atitude do corpo, e como isso me toca como um todo e sua personagem também. Eu penso bastante no corpo na construção da personagem e vem daí essa herança. O Eldécio critica o espetáculo, mas ele não assistiu o primeiro ato. O Zigrino era bem rígido, mas eu gostava muito do estilo dele. Ele ficava durante o espetáculo, na platéia, pedindo ritmo para nós, como nos ensaios, e eu, de *clown*, reagia com ele. Era um dado muito interessante e novo para a época, uma proposta muito ousada desse jogo. A minha mãe é de origem muito simples e ela foi assistir e até hoje fala que o espetáculo da vida dele foi *Esperando Godot*. Não tivemos um aprofundamento sobre a peça, o Zigrino quis brincar mais com a técnica do *clown*, e a fusão da linguagem com o texto deu muito certo.

## ANEXO B – Cartazes e materiais das peças de Francesco Zigrino no Brasil



**Imagem 3.** Cartaz de divulgação do espetáculo *Pinóquio*.

11/11/1984

CIDADE DE SÃO PAULO  
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

**Centro Cultural São Paulo**

GRUPO DE TEATRO ALQUÍMICO apresenta  
**PINÓQUIO**

**SALA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES**  
*Dias 1, 2, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 27, 28, 29 e 30  
de setembro de 1984 às 15:30 horas*

A técnica teatral usada nesse trabalho é o teatro-imagem, que é uma forma de experimentação teatral nascida na Itália por volta de 1965, mas que teve seu momento de explosão em 1968. É um tipo de teatro que recusa um texto escrito, um ator que recita e um diretor que organiza tudo. Ao contrário, é um trabalho coletivo no qual se dá o mesmo valor da linguagem teatral à música, à cenografia, aos objetos utilizados e aos atores. A principal característica desta linguagem que comunica além da língua, é dar vida às coisas, animar os objetos, mudando sua função cotidiana para dar-lhes emoções.

As protagonistas de Pinóquio, junto com os nove atores-animadores, são as estruturas de madeira que dançam, se movem, se abrem e se transformam, sempre ao som das músicas de Stravinsky -- *A Sagração da Primavera, Octeto de Sopros* e um ragtime --, produzindo um efeito visual e mágico, o mesmo presente no mundo lúdico da criança.

**Ficha técnica**  
Elenco / Alexandre Golik, Ariela de Ó, Atílio Caesar, Cássio Scapin, Cida Almeida, Eduardo Calil, Lu Bigattão, Marcos de Moraes e Paulo Márcio  
Direção e adaptação / Francesco Zigrino  
Cenários e figurinos / O Grupo

*Boa voz com microfones L.E. SON.*

Centro Cultural São Paulo  
Rua Vergueiro, 1000 (Metrô Vergueiro)  
01504 São Paulo Tel.: 270 5746

**Imagem 4.** Programa de Divulgação da peça *Pinóquio*, do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1 set. 1984.

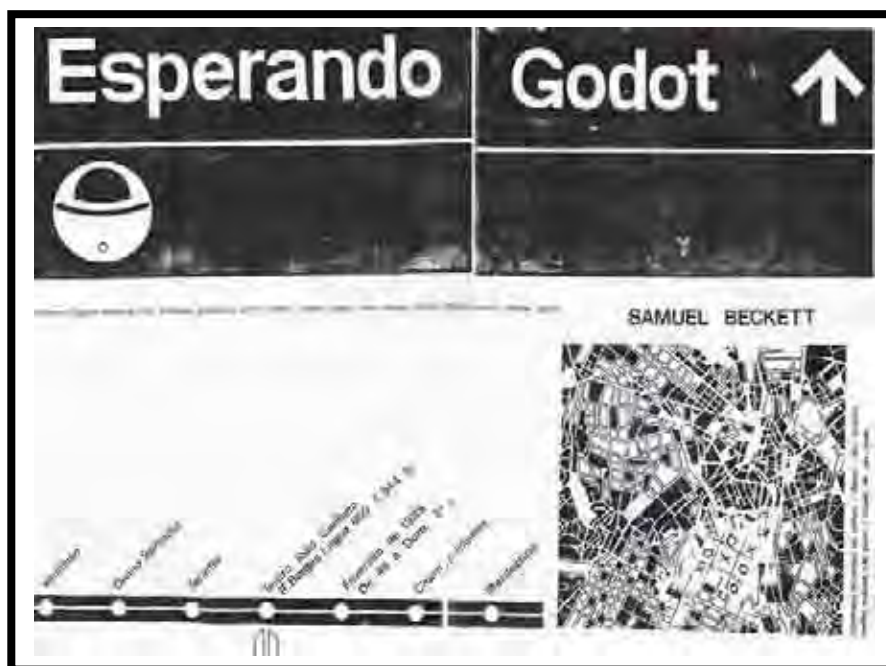


Imagem 5. Cartaz de divulgação da peça *Esperando Godot*.



Imagem 6. Programa do Festival da peças da EAD-USP – 1985.





**TEATRO JOÃO CAETANO**  
R. Augusto Lacerda, 840 - Vila Clementino  
Tel. 5441-3174

**"ESPERANDO GODOT"**  
de Samuel Beckett  
Tradução: Luiz Sampaio Zacchi  
Direção: Francisco Zingira  
Assistentes: Ariel Gervasio e Eduardo Galil  
Cenografia: Claudio Lucchesi  
Direção Musical: Wanderley Martins  
Atores: FERNANDO PETELINKAR, PLÍNIO SOARES e  
RENATO PRIETO  
Atriz e Ator Convidado: WILMA DE SOUZA e IVAN OLIVEIRA

**Síntese:** O texto é um dos clássicos do teatro do absurdo. Ilhados num cenário branco e negro, quatro personagens parecem ser os únicos sobreviventes de um mundo onde as palavras e as ações já não têm sentido algum.

Imagem 7. Programa da peça *Esperando Godot*, em cartaz no Teatro João Caetano, 1985.





**Imagem 8.** Programa da peça *O arranca dentes* com a ficha técnica da montagem de 1986 com direção de Francesco Zigrino.