***A importância do Circo-Teatro na formação do palhaço de picadeiro de famílias circenses itinerantes*.**

SILVA, Edu (Pedro Eduardo da Silva). A importância do Circo-Teatro na formação do palhaço de picadeiro de famílias circenses itinerantes. São Paulo: UNESP. Instituto de Artes da UNESP; mestrando. Mario Fernando Bolognesi. Palhaço, ator e diretor teatral.

RESUMO

Este trabalho se baseia em duas entrevistas que destacam a importância que a experiência com o Circo-Teatro teve na formação de palhaços de picadeiro de famílias circenses itinerantes, entre as décadas de 1920 e 1950. Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, artistas de companhias e famílias distintas apresentam diversos aspectos coincidentes no processo de desenvolvimento de suas atuações como palhaços, chamando a atenção para a importância da experiência como atores de Circo-Teatro, sobretudo pela estruturação de um raciocínio dramatúrgico na criação e condução de esquetes para o picadeiro, bem como o aprimoramento da atuação verbal, em complemento às performances de base corporal acrobática.

PALAVRAS CHAVES: Palhaço; Circo-Teatro; atuação; formação.

RÉSUMÉ

Ce travail est basé sur deux entretiens qui mettent en évidence l'importance de l'expérience avec le Circus-Theatre dans le façonnement de clowns de familles de cirque itinérant, entre 1920 et 1950. Roger Avanzi et Arlindo Pimenta, artistes de entreprises et familles distinctes, ont plusieurs aspects coïncidents dans le développement de leurs rôles en tant que de clowns, attirant l'attention sur l'importance de l'expérience comme acteurs de cirque-théâtre, notamment la structuration d'une pensée dramaturgique dans la création et la réalisation des sketches, ainsi que la amélioration de la performance verbale, en plus des spectacles de base de corps acrobatique.

MOTS-CLÉS: clown; Cirque-Théâtre; la performance; la formation.

O processo de formação de um palhaço se move em vários caminhos, desde aquele que se baseia em métodos empíricos com observações sistemáticas sobre o trabalho de outros palhaços com mais experiência e que promovem a transmissão de conhecimentos pela oralidade, ensaios e treinamentos físicos constantes ou, aqueles nos quais artistas procuram o ensino em escolas com metodologias compostas com técnicas variadas e com tempo para começar e acabar o programa de formação.

Realizei dez entrevistas com palhaços que se propuseram a ensinar a arte do palhaço em cursos e oficinas com tempos variados, entre estes professores temos palhaços de circo de famílias itinerantes (Roger Avanzi e Tabajara Pimenta filho do palhaço Arlindo Pimenta), atores que se tornaram palhaços (Cida Almeida, Cuca Bolaffi, Gabriela Argento, Heraldo Firmino, Ricardo Puccetti e Val de Carvalho) e atores que se

tornaram palhaços que se tornaram acadêmicos (Bete Dorgam e Mario Bolognesi). Cada um destes professores montaram seus métodos por meio de experiências adquiridas com contatos diretos com outros professores e que passaram a transformar e adaptar esses procedimentos com o objetivo de estruturarem suas próprias pedagogias.

Os entrevistados forneceram um material que revela duas matrizes de formação de palhaços na cidade de São Paulo a partir dos anos 1980, uma matriz estruturada na cultura circense e outra que chamo de matriz francesa por ter como promulgadores Jacque Lecoq e Philippe Gaulier que curiosamente utilizam a denominação *clown*, palavra inglesa para palhaço.

Os dois franceses mantêm escolas de teatro em seus países e recebem estudantes do mundo todo, nos programas de suas escolas encontramos módulos que estudam o palhaço como elemento de formação de atores. Esses módulos foram apreendidos e retransmitidos por vários artistas de teatro que passaram a ministrar cursos de *clown* baseados nos conceitos dos dois mestres citados.

As matriz francesa passou a conviver com os artistas teatrais da cidade de São Paulo por meio de vivências, oficinas e cursos que objetivavam dar estofo em montagens teatrais para o público adulto e infantil. Uma das principais divulgadoras dos métodos de Lecoq e Gaulier é a diretora Cristiane Paoli Quito que, nos anos 1980, montou os espetáculos *Rapsódia* de *Personagens Extravagantes* e *Quadri Matzi,* peças teatrais nas quais o *clown* era a principal vertente de criação. O *clown* invadiu os palcos paulistanos principalmente em espetáculos infantis, o personagem também foi utilizado em performances que buscavam um contato mais direto com o público e chegaram até mesmo em hospitais.

Muitos atores se dedicaram a aprender as técnicas do *clown* de matriz francesa, mesmo que essas técnicas estivessem descontextualizadas do curso para atores de Lecoq e Gaulier que têm programas de formação com outras técnicas que fazem parte de conceitos pedagógicos estruturados dentro de uma lógica também artística.

A matriz circense, que sempre teve um grande espaço nas manifestações teatrais, ficou a margem em relação a difusão da matriz francesa, expedientes do palhaço de circo sempre estiveram presentes na estruturação de dramaturgias e formas de interpretação em espetáculos teatrais de estética popular, cito o exemplo da dupla cômica, base de elaboração de conflitos e ação dramática das peças de Ariano Suassuna que sempre explorou o grotesco (a escatologia, a fome, a sexualidade, enfim, o baixo ventre) a ingenuidade (a falsa “burrice”, a desinformação, a humildade) o ridículo cotidiano, a relação com poder vigente, etc.

O palhaço de circo também se destacou no teatro infantil, no rádio, na televisão, na gravação de discos e sempre esteve em contato com o público em manifestações artísticas na rua e nas praças. Cada palhaço de circo sempre teve uma formação ampla em acrobacias, malabarismos, musicalidades e, principalmente teatral, que é o meu objeto de estudo neste artigo.

Todos os entrevistados, além de serem professores da arte do palhaço, de serem palhaços, de terem sido palhaços, todos tiveram formação teatral e atuaram (e atuam) como atores e atrizes. Dentre os dez entrevistados, dois são formados na matriz circense pois têm histórico em famílias circenses itinerantes: Roger Avanzi, o palhaço

Picolino 2 da família Nerino e Tabajara Pimenta que teve como pai, Arlindo Pimenta, o palhaço Pimenta que aposentou-se no Gran Rosário Circo.

Nos anos 1950 tivemos uma intensa produção de circo-teatro no Brasil, os circos Nerino e Rosário, entre muitos outros, tinham inúmeras montagens teatrais oferecidas ao público na segunda parte do espetáculo; a primeira parte era reservada aos números de variedades: Aéreos, prestidigitação, com animais adestrados, reprises e entradas de palhaços e muitos outros. As famílias itinerantes continham integrantes que participavam das duas partes do espetáculo, ou seja, treinavam e ensaiavam seus números para a primeira parte e faziam papéis nas peças da segunda parte (diga-se de passagem, também vendiam balas, refrescos e pipoca além de tirar fotos e fornecer outras lembranças ao público).

O importante para nosso estudo é o valor pedagógico da segunda parte na formação do palhaço circense, desde criança, o teatro fornecia a prática e observação do uso da palavra e da disciplina do ensaio constante. Tabajara Pimenta cita em sua entrevista: “Para se tornar um bom palhaço, o artista tinha que ter o dom da palavra. O meu pai, Arlindo Pimenta, tinha esse dom. Ele era um ator considerado genérico pois fazia bem qualquer papel”.

Essa observação ganha a concordância de Roger Avanzi que começou no circo da família fazendo papeis de comparsaria (figurante) no circo-teatro, depois entrou na primeira parte em números de bicicleta e com cavalos. O palhaço só surgiu no picadeiro quando o pai ficou impossibilitado fisicamente de exercer essa função. Roger teve que ensaiar alguns esquetes que já havia observado inúmeras vezes seu pai realizando com parceiros que formavam a dupla cômica com Picolino. O parceiro do palhaço era (e é) chamado pelos circenses de “cloun”, uma corruptela com a palavra inglesa *clown.*

Tabajara Pimenta narra, em sua entrevista, uma trajetória de formação do palhaço que demonstra a importância da palavra falada e como esse entendimento era construído paralelamente a prática cotidiana dos circos itinerantes. Cita que, além dos dotes físicos (acrobacias, equilibrismos, aéreos, trapézios, arames, contorcionismo e liras) que são trabalhados dia a dia, a dramaturgia dos esquetes, entradas e reprises era transmitida de forma oral e por meio da observação da execução destes trabalhos feitas por palhaços mais experientes.

Como se aprende a falar no circo? Quais as oportunidades de estruturação desta expressividade? Tanto Roger Avanzi como Tabajara Pimenta narram ações com o uso da palavra que acontece primeiro com anúncio do espetáculo nas ruas e na porta do circo, essa história da divulgação oral começa com a projeção natural da voz, depois com amplificadores de som manuais (cones) e hoje, com carros sonorizados com equipamentos eletrônicos e microfones. Mesmo com a ajuda tecnológica, o emissor deve estruturar suas falas, em seguida, articular para posteriormente projeta-la. Esse profissional recebia a denominação de “porta voz”.

A ação de divulgar era agregada aos ensaios teatrais que faziam parte do cotidiano dos circos-teatro destes dois artistas (Nerino e Gran Rosário Circo) que mantinham inúmeros espetáculos em seus repertórios, desta maneira, os artistas iam refinando suas expressividades com o auxílio dos ensaiadores e colegas de palco. Assim, os futuros palhaços iam adquirindo instrumentalização para a primeira parte do espetáculo

por meio de atuações da segunda parte e com atividades diversas de divulgação e venda de produtos.

Tabajara Pimenta narra que seu pai, antes de ser um palhaço excêntrico, começou na primeira parte como mestre de pista, também nominado por “mestre chicote”, profissional que apresenta e ilustra os números com seus comentários que alimentam a ação dramática enfatizando cada conflito gerado pelos artistas. Outra função do mestre de pista é a de participar de entradas, reprises e esquetes que necessitem de mais atores para desenvolverem a ação dramática com os palhaços, é uma função muito parecida com o ‘cloun” e que, fundamentalmente, se apoia numa postura mais nobre e organizadora.

Apesar da peculiaridade de um mestre de pista ficar a disposição do espetáculo em tempo integral, ele gera, participa e se apoia em teatralidades: se veste a caráter com garbo e requinte, antagoniza, triangula com o público, atua com os palhaços e outros artistas, revela surpresas, se utiliza de efeitos de interpretação para enfatizar truques e criar suspenses, é um ator que faz a ponte entre o público e o espetáculo, momento a momento.

Arlindo Pimenta, após trabalhar como mestre de pista, desenvolveu carreira como “cloun”, termo que os circenses de família itinerante usam para nomear o parceiro do palhaço, do excêntrico. Na dupla cômica o “cloun” desempenha o papel de organizador de uma ação, geralmente dá ordens ao palhaço que irá complicar e confundir o que foi mandado, desta forma, gera-se a ação dramática no relacionamento da dupla cômica.

Na escola francesa, os termos Branco e Augusto são utilizados para definir os personagens da dupla cômica, ou seja, quando os *clowns* estão em jogo cênico. No universo circense, o termo “cloun”, usado por Roger e Tabajara, é utilizado para definir o Branco da dupla. O excêntrico é chamado de palhaço no circo e ganha a denominação de Augusto na escola francesa.

É interessante notar como a palavra *clown* se altera para “cloun” no circo brasileiro por uma característica muito simples que está ligada a maquiagem: o *clown* europeu tem o rosto todo coberto pela cor branca com destaques sutis na sobrancelha e boca, formas adotadas pelo “cloun” circense. O “cloun” de Arlindo Pimenta adotava uma forma mais sublime e mais elegante, com roupas cobertas de lantejoulas, chapéu de cone, sapato de verniz e luvas. Essa máscara corporal era comum nos “clouns” de outros circos de famílias itinerantes como Fuzarca e Pimentinha que faziam dupla com Piolin e Arrelia respectivamente. Roger Avanzi não exerceu a função de “cloun” mas fez dupla cômica com vários “clouns” que passaram pela trajetória descrita.

Arlindo Pimenta continuava encenando peças no circo-teatro da família quando surgiu a necessidade de se tornar o palhaço do circo. O fato que exigiu essa mudança de estilo surgiu quando seu parceiro de cena, o palhaço chileno Pimpim recebeu uma ótima proposta para trabalhar em outro circo.

Tabajara informou que, na época, era muito difícil encontrar um ótimo palhaço a disposição, as circunstâncias levaram Arlindo Pimenta a deixar sua função como “cloun”, passou a se preparar e ensaiar entradas como palhaço. A transferência de Arlindo Pimenta abriu uma janela na função de “cloun” que foi ocupada pelo ator de circo-teatro Dario Nogueira que participava na primeira parte como mestre de pista.

Os fatos narrados enfatizam a importância do circo-teatro na formação de palhaços, que podem ou não trilhar o caminho que potencializa o uso da palavra falada, o “dom da palavra” é um composto que agrega uma consciência e uma prática da ação dramática que se capta nas atividades teatrais do circo.

Nas descrições acima, constata a existência de uma disciplina muito bem estruturada e que leva a resultados muito consistentes, imbricam-se outros fatores que corroboram com essa formação como a observação sobre o trabalho de outros profissionais, recriações, treinamentos físicos e o trabalho constante e intenso.

Roger Avanzi, também um ótimo ator de circo-teatro, ao ministrar suas aulas de formação de palhaço, sintetizou os quesitos mais importantes num programa que enfatizava o teatro contido nos esquetes e entradas pois as atribuições físicas exigidas na primeira parte de um circo-teatro eram dadas por outros profissionais. Tempo cômico, triangulação, efeitos de cena, boa projeção vocal e um corpo expandido são qualidades essenciais para um palhaço, “cloun”, mestre chicote ou “porta voz”.

BIBLIOGRAFIA

AVANZI, Roger. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino.* São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

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

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini* **-** Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo. 2ª edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 1993.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético:* Uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense:* conformação, persistência e transformações. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.

_____ *Antenor Pimenta – Circo e Poesia:* a vida do autor de ... E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014.