

SILVA, Pedro Eduardo da. **As necessidades corporais de um ator cômico e o envelhecimento iminente** - demandas que surgem ao longo de uma carreira. São Paulo: UNESP. Doutorando; Mario Fernando Bolognese. Ator, palhaço, diretor e cenógrafo da UFU.

RESUMO: Avaliar os 35 anos de carreira de um ator cômico tendo como ponto de vista a formação de sua expressividade corporal, é o que eu proponho neste inventário que demonstra a importância do processo de absorção de técnicas corporais por meios competentes. A peça "Um dia de Pic e Nic"¹, a mais de 20 anos apresentando-se em vários tipos de espaço, contribuirá para avaliar esses processos de adaptações corporais pelo artista em várias fases das 1500 apresentações, uma amostragem que garante uma análise quantitativa e qualitativa que contribuirá com a formação de jovens e velhos cômicos, principalmente palhaços.

PALAVRAS-CHAVES: Expressão corporal. Cômico. Palhaço. Interpretação.

ABSTRACT: To evaluate the 35-year career of a comic actor having as a point of view the formation of his corporal expressiveness, is what I propose in this inventory that demonstrates the importance of the process of absorption of corporal techniques by competent means. The piece "A day of Pic and Nic", more than 20 years presenting themselves in various types and spaces, will contribute to evaluate these processes of corporal adaptation by the artist in several phases of the 1500 presentations, a sample that guarantees a quantitative and qualitative analysis that will contribute to the training of young and old comedians, mainly clowns.

KEY WORDS: Body expression. Comic. Clown. Interpretation.

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.

(STANISLAVISKI, 1986)

Atores envelhecem, cômicos envelhecem, palhaços envelhecem. Artistas amadurecem, suas técnicas se aperfeiçoam com as experiências que os anos fornecem, mas seus corpos tendem a mudar o registro de reações físicas fazendo

¹ Espetáculo concebido por Edu Silva e Chiquinho Cabrera em 1992 que fundaram a CIA PIC NIC DE TEATRO produtora de peças premiadas (Avoar, Estação Pic Pa Pum, Panos e Lendas, Nosotros, Procura-se uma Rosa, À Moda da Casa entre outras). A companhia possui dois núcleos de produção, em São Paulo e Uberlândia-MG, e tem como diretora artística, Daniela Pimenta de tradicional família circense e professora da UFU.

com que suas interpretações se apoiem em outros quesitos expressivos (dramaturgia, triangulações, expressões faciais e manuais, vocalização e repertório).

Pretendo fazer um inventário de minhas atividades artísticas enfocando a formação corporal que recebi ao longo de 36 anos de carreira com o intuito de demonstrar que procuramos estabelecer um sistema de estruturação de um corpo expressivo que ganha relevos quando nos deparamos com personagens cômicos com suas formas expansivas, hiperbólicas, afetadas e que buscam uma comunicação direta com o público.

Esse inventário irá expor quatro fases de minha carreira:

- Um corpo jovem que se submete a diversas atividades físicas sem muitas sistematizações e pedagogia;
- A tomada de consciência por meio de sistemas formais de cursos de expressão corporal;
- O profissionalismo que exige apuro técnico e dedicação intensa ;
- O peso dos anos e uma nova abordagem com um velho corpo.

Minha carreira como ator começou em 1981 no teatro amador, tinha 16 anos e estava totalmente aberto as experiencias teatrais para as quais me disponibilizava todos os sábados e domingos a tarde ao longo de quatro anos. Além dos estudos teóricos por meio dos textos de peças teatrais e livros sobre interpretação, os grupos teatrais nos quais atuei, comumente convidava colegas bailarinos para conduzirem atividades corporais compostas por aquecimento, alongamentos, atividades aeróbicas e rítmicas.

Fazíamos muitos exercícios baseados em livros de jogos teatrais de autores como Augusto Boal, Paulo Coelho, Stanislavski, Viola Spolin entre outros que surgiam de forma desordenada. Não seguíamos nenhum livro totalmente, delegávamos para um integrante por dia a condução dos trabalhos de formação calcados num sistema totalmente informal e empírico. No fim de cada dia de trabalho, fazíamos uma avaliação que orientava as atividades dos próximos fins de semana.

O quadro exposto denota uma formação que tentava dar conta de várias demandas para quem se propõe a fazer teatro: escolha e interpretação de textos dramáticos (inclusive de encontrar textos que se encaixassem nas propostas artísticas dos integrantes), expressão corporal e vocal mais potentes, produção (agendamento de apresentações, divulgação, transporte, montagem e desmontagem da estrutura de apresentação), jogos dramáticos e de interpretação.

É interessante comentar que essas demandas surgiam de maneira quase furtiva, inesperadas e iam se acumulando de forma que os envolvidos tendiam a criar sistemas de execução das atividades dos encontros conforme prioridades mutáveis: leituras de mesa² e estudos teóricos, jogos teatrais escolhidos e elaborados para mergulhar no universo da encenação, exercícios de corpo e voz etc. Toda essa ordem mudava quando se marcava uma data para estreia, sendo assim, o fator tempo gerava outras demandas e prioridades que podiam ignorar a preparação vocal e aumentar a dedicação pela procura de uma estética mais adequada as potencias e deficiências do grupo.

Na minha experiência teatral no teatro amador, lembro-me que as questões corporais surgiram em decorrência de deficiências que se evidenciavam na elaboração das personagens e nos seus gestuais. Em tempo, o grupo era composto por jovens entre 16 e 30 anos que optou em montar um texto realista de Gianfrancesco Gurnieri (“O Cimento”) no qual as personagens eram trabalhadores da construção civil. Havia gestuais totalmente desconhecidos e que requeria um forte trabalho de entendimento de gestuais.

Trabalhamos com vários elementos do universo da construção civil: enxadas, pás, tijolos, carrinhos de mão, colher de pedreiro, marmita, saco de cimento etc. Também nos dedicamos a preparação física com auxílio de um bailarino clássico profissional que se prontificou, por um período de oito encontros, em repassar conceitos de ritmo, aquecimento, alongamento e algumas coreografias. Foi muito interessante confrontar a preparação corporal advinda das demandas do texto com o universo da dança clássica, o atrito gerado entre essas estéticas reverberam em mim, até hoje, quando analiso a complexidade que um processo de

² Procedimento que coloca o texto em primeiro plano e no qual os artistas envolvidos passam a esmiuçar o universo que o autor construiu por meio de seus personagens, lugares, cenas, atos e qualquer outro efeito de carpintaria dramática.

criação pode atingir, parece ser comum o diálogo entre forma e conteúdo para sintetizar um resultado artístico e enfatizo esse aspecto neste primeiro período de formação que recebi no teatro amador.

No bojo de formação corporal recebida neste período cabe analisar aspectos negativos das ações do universo empírico do grupo de teatro amador do qual participava e que teve dois momentos: com coordenação de pessoas mais experientes e outra fase posterior trabalhando com coordenação coletiva.

No processo de formação do Grupo de Teatro Alicerce³, recebemos coordenação de duas artistas que eram de outro grupo amador e que orientava todos os trabalhos que fazíamos aos fins de semana, os jogos que fazíamos eram todos do livro de Augusto Boal “200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro”. Não é um livro de método, ele tem uma estrutura aberta e de proposição de um teatro politizante, não tem a intensão de uma formação corporal sistemática, enfim, esse primeiro momento tinha o objetivo de montagem de uma peça e a fundamentação de um grupo de teatro, não o de formar atores e atrizes.

Essa coordenação apontava as disparidades nas interpretações dos integrantes do grupo pois em um ano, a prioridade foi obter uma unidade de linguagem, as questões que envolvia essa disparidade estavam intrinsicamente ligadas as deficiências técnicas de nossas expressões corporais e vocais. Essas questões iriam ser revisitadas no segundo momento do grupo quando a coordenação passou a ser coletiva.

No segundo momento, quando o grupo muda de nome e de sede passando a chamar Grupo de Teatro Pé de Boi das Compras Comunitárias do Estado de São Paulo, o foco passou a ser a absorção de técnica para continuidade de apresentações do mesmo espetáculo, a pesquisa sobre outros livros de jogos nos levou a uma nova consciência em relação ao corpo e a voz como potenciais técnicos a serem pesquisadas. Esse foco nos levou a novos livros, mas não estabelecemos um sistema com uma continuidade que se faz necessária para absorção de técnica.

³ O grupo foi formado no Sindicato dos Trabalhadores da Construção e do Mobiliário de São Bernardo do Campo e Diadema em 1981 foi coordenado por duas integrantes de outro grupo de teatro sindical, O Grupo Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Aurea Ianni e Sônia Usinsca.

Os encontros duravam em média quatro horas, período que visava dar conta de aquecimentos corporais e vocais, jogos e leituras dramáticas. Essa fragmentação não contribuiu para as demandas sobre as dificuldades e características individuais dos integrantes do grupo pois tudo era pensado para uma unidade de grupo, esperava-se um mesmo resultado técnico para todos, não tínhamos capacidade para avaliar e encaminhar propostas específicas que gerassem um grupo mais coeso em termos técnicos.

Em contato com os livros de Constantin Stanislavski, percebemos que poderíamos desenvolver algumas atividades físicas citadas por ele: dança, acrobacias e ginástica. Lembro-me que a esgrima nos interessou bastante e pensamos em substituir pelo caratê, arte marcial japonesa. Acreditávamos que os conceitos da primeira eram encontrados na segunda (explosão dos movimentos, objetivação dos movimentos, leveza e força).

As aulas de dança que recebemos foi importante e nos deu subsídios para entendermos que para absorvermos técnicas de corpo e voz é preciso continuidade e orientação, pois repetir procedimentos de maneira errada podem causar lesões irreparáveis nas pregas vocais ou mesmo na coluna vertebral. Infelizmente, percebemos isso depois de alguns colegas apresentarem rouquidão e queixas de dores no ciático depois de sessões de alongamentos e exercícios vocais realizados empiricamente.

Como cada dia era coordenado por um integrante do grupo, as pessoas que propunham o aquecimento utilizavam técnicas de várias experiências: educação física, aulas de artes marciais, aulas de jazz, aulas de aeróbica e até mesmo exercícios físicos advindos do exército. O que é possível avaliar hoje é que era uma diversidade de métodos realizados muitas vezes com uma intensidade desmesurada com o objetivo de obter técnicas de forma mais rápida não se refletindo sobre a responsabilidade pelo corpo alheio.

Todas as questões colocadas se agravaram quando mudamos registro corporal que tínhamos para nossa peça de linguagem realista para uma outra de linguagem popular feita na rua. Foi revelador perceber que na rua, nossos corpos devem ter uma expressão corporal e vocal mais expandidos e que personagens cômicos trabalham com a hipérbole, escatologia, repetição, absurdidade,

triangulação com o público etc. Um novo corpo era exigido, era preciso buscar conhecimentos em outros lugares, não só por meio de livros.

Nesta altura das narrações de experiências, acho importante fazer uma análise apropriando-me de alguns conceitos do educador Paulo Freire, um deles diz respeito a criação de um pensamento epistemológico que parte do grupo e se dirige ao próprio grupo. Ao buscar conhecimentos em livros, aplicá-los, analisar resultados, estruturar atividades em grupo, vê-se um desenvolvimento científico de muita intensidade. Colocando-se o corpo como foco, concluo que a diversidade trouxe riqueza de experiências que possibilitaram a promoção de escolhas e desapegos que passam a guiar o futuro artístico dos jovens teatros⁴.

Em Busca de Oficinas e Ensino Formal

Em março de 1985 eu fiz duas oficinas emblemáticas para minha carreira e pesquisas no campo da linguagem e estética popular, a primeira foi sobre o Clown com Francesco Zigrino e, em seguida, sobre interpretação com Carlos Alberto Soffredini. Duraram pouco, uma semana cada uma, cerca de 15 horas cada e foi na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Francesco Zigrino me apresentou o método de Jacques Leqoc para formação de clown, anteriormente havia tido contato com a matriz circense vendo os palhaços de circos mambembe que visitavam meu bairro de periferia de São Bernardo do Campo. O curso foi curto, mas foi possível experienciar, pela primeira vez, como se desenvolve um personagem cômico por meio de uma linguagem tão potente como a de um palhaço. Tive contato com conceitos como estereótipo, forma, o nariz vermelho, a vestimenta, o ridículo, o excêntrico, o absurdo e o corpo extrapolado, itens basais para qualquer construção cômica.

Saí muito instigado com um ponto: como era possível compartilhar tanta prática em tão pouco tempo? Esse ponto colocou em destaque a importância de uma orientação especializada e de como foi possível simplificar e acelerar uma formação. É fato que não foi transmitido nenhuma técnica relacionada a expressão corporal de maneira específica, mas as práticas aplicadas foram reveladoras em

⁴ Uso o termo forjado por mim para designar um artista teatral que se envolve em várias atividades de criação dando assim, um tom autoral que agrega a tradição oral, a encenação, a interpretação e o modo popular como dialoga com o público.

termos de conceitos para construção de personagens cômicos partindo-se do corpo.

Na sequência tive a oportunidade de absorver conhecimentos que relacionou a dramaturgia popular com sua interpretação específica, Carlos Alberto Soffredini desenvolveu atividades para experiencarmos a linguagem e estética do circo-teatro. Nesta oficina também foi falado sobre o preconceito sobre a palavra estereotipo divulgado principalmente com o método para uma interpretação naturalista de Stanislavski, criando um contraponto em relação a estética popular.

Esse contraponto foi revelador para mim pois um dos estudos aplicados no teatro amador foram as obras de Stanislavski, no entanto, ouvi sobre as características do teatro popular pela primeira vez, sendo que o meu público alvo no teatro amador, era o público de sindicatos, ruas e periferia. É certo que esse atrito entre linguagens já havia aparecido quando meu grupo se aventurou pelo teatro de rua.

O encontro com Carlos Alberto Soffredini também foi contundente em minha trajetória como cômico, foi com ele que viria a verticalizar várias técnicas de interpretação popular com a finalidade de montar uma peça escrita por ele e que também trazia a potencia do teatro épico: Minha Nossa.

O processo de montagem deste espetáculo deu-se dois meses depois da oficina quando Soffredini convidou os integrantes de sua oficina a formarem o Núcleo de Estética Teatral Popular- Núcleo ESTEP que passou a trabalhar na Fundação das Artes de São Caetano Sul como um grupo de pesquisa paralelo ao curso livre de teatro oferecido por essa instituição.

Soffredini era ator, diretor e dramaturgo e sabia que, para coordenar um processo de montagem, com jovens atores advindos de grupos amadores, necessitaria de ajuda técnica para formar atores e atrizes que se apropriassem da linguagem requerida por sua proposta estética. Tivemos aulas de mímica, de canto, expressão vocal, dança, Comédia dell'Arte além de uma intensa leitura de mesa com pesquisa de campo. Foi um processo muito intenso que revelou muitas deficiências técnicas e também conceituais sobre teatro que vinha dos meus grupos de teatro amador, mas a condução profissional do diretor também mostrou caminhos para sanar essas limitações.

A peça estreou em outubro de 1985 depois de ensaios contínuos em todos os dias da semana no período da noite, a maioria dos atores e atrizes trabalhavam em empregos regulares fazendo da montagem um trabalho de aspectos amadores. Deixei o Núcleo ESTEP em 1987 antes de estrear o espetáculo Na Carreira do Divino que também exigiu um processo bastante intenso, esse espetáculo profissionalizou os integrantes que deixaram seus empregos para dedicarem-se para mais duas montagens futuras.

A intensidade dos processos do Núcleo ESTEP é um ponto de referência nesta análise, eu deixei o grupo pois meu corpo não aguentou o ritmo de trabalho exigido pelo diretor artístico. Trabalhava numa empresa com horário regular, acordava às 05 horas para entrar às 07 horas e sair às 17h, ia direto para os ensaios no período das 19h às 22h30. Os locais de ensaio mudaram e foram para a cidade de São Paulo. Os trajetos consumiam um tempo de cerca de três horas entre idas e vindas, agrega-se o fato de me alimentar mal. Configurou-se um quadro típico de abuso físico que impossibilitou meu corpo e minha mente em reagir e continuar, tinha 22 anos e obtive uma lição importante: um ator tem que cuidar de sua saúde se quiser longevidade na carreira teatral, devemos conhecer nosso corpo e nossas limitações.

Alteridade tornou-se um conceito muito importante para mim, ter noção das limitações das pessoas a minha volta é um ponto referencial para conduzir um processo de criação teatral, não haverá trabalho se não houver essa visão de humanidade. Superação é um objetivo dos artistas, mas deve haver condições para isso, instrumentalizar atores e atrizes com técnicas diversas exige planejamento, profissionalismo e pedagogia. Muitas vezes, nos processos descritos até aqui, presenciei cobranças desmesuradas de professores que levaram colegas a terem lesões, presenciei a falta de bom senso, de intensos trabalhos físicos sem o desaquecimento necessário. Aprendi que deveria assumir uma postura mais questionadora para não me machucar com profissionais de currículos aparentemente consistentes.

Depois de sair do Núcleo ESTEP levei alguns meses para me recuperar da estafa física e mental a qual estava acometido, tive a oportunidade de fazer algumas oficinas de curta duração em minha cidade, o que não exigia muito de

minha pessoa. Com Yolanda Amadei, tive contato com o método de Rudolf Laban e os componentes do movimento: tempo, peso/força e desenho no espaço. Achei muito interessante para entender em quais fundamentos se estruturam a expressão corporal por meio do movimento.

Também fiz um *workshop* sobre as máscaras da Comédia dell'Arte com grupo Fora do Sério, que apresentou o espetáculo *Arlecchino*, de Dario Fo com direção de Neyde Veneziano em São Bernardo do Campo. Já havia tido contato com essas máscaras, mas esse encontro foi revelador em termos da potencia da linguagem no teatro de rua.

A partir de 1988, passei a explorar mais minhas qualificações teatrais passando a dirigir e ministrar algumas oficinas de clown e de interpretação pois já tinha obtido meu número de artista da DRT (Delegacia Regional Trabalho) por meio de exame de banca promovido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do estado de São Paulo em 1987.

Estas atividades de propiciou verificar se havia desenvolvido habilidades pedagógicas para transmitir as técnicas absorvidas até o momento, mas mesmo assim, em 1990 ingressei num curso profissionalizante em teatro oferecido pela mesma Fundação das Artes de São Caetano do Sul na qual iniciei minhas experiencias com oficinas.

Neste curso técnico de dois anos eu aprofundei meus conhecimentos sobre Rudolf Laban, componente curricular consistente da grade de disciplinas. Por meio deste aprofundamento consegui criar um exercício cênico que se tornou piloto do meu mais importante projeto teatral: a peça Um dia de Pic e Nic.

O exercício consistia em aplicar os movimentos básicos de Laban: Flutuar, Pontuar, Pressionar, Socar, Chicotear, Sacudir, elementos que combinam os elementos tempo, desenho no espaço e força/peso como já havia mencionado. Fiz uma cena na qual um palhaço chega ao palco de bicicleta, monta um piquenique clássico com cesto, toalha e lanche, esse ato é interrompido por formigas que fazem a personagem sair de cena. Entra outro palhaço (que é o mesmo ator com outro chapéu) que rouba o lanche e sai. Volta o primeiro e constata a perda, vai tomar água de uma garrafa e inicia-se uma chuva, ele se molha e sai chorando.

Essas ações geraram uma partitura corporal que se utilizou na linguagem da mímica para desenhar os conflitos. Convergi várias técnicas e linguagens, fiz uma auto direção e desenvolvi uma dramaturgia. Fiquei semanas pensando na execução deste exercício e avaliei que criado algo autoral e importante do ponto de vista corporal.

No mesmo ano que conclui o curso profissionalizante (1992), iniciei uma parceria com um antigo colega de Núcleo ESTEP que também havia feito a oficina com Francesco Zigrino e que estava sem trabalho após o fim do grupo. Nos propusemos em montar uma peça que reunisse o aprendizado absorvido desde nossa primeira oficina juntos.

Mostrei a gravação de meu exercício cênico e decidimos que esse seria nosso ponto de partida para elaboração para mais três cenas. Apesar de nossos conhecimentos em técnicas clownescas, mímica, triangulação do teatro popular enfrentamos algumas dificuldades para manter alguns paradigmas dessas linguagens como por exemplo a dramaturgia da dupla cômica dos palhaços. Esse fator não corroborava com nossas ações dramáticas porque oscilávamos as atitudes de Branco e Augusto⁵ entre nós mesmos apesar de definirmos de antemão as atitudes das personagens para cada cena.

Entendemos que oscilar as atitudes traziam riqueza para o jogo de cena, essa decisão fez ação a dramática deslanchar e facilitou a utilização das técnicas que queríamos aplicar. A pesquisa musical também merece atenção para nossa construção corporal nas cenas.

O espetáculo estreou em outubro de 1992 e foi até 1999 com cerca de 600 apresentações em teatros e espaços mambembe. Em 2005 eu fiz nova estreia com outro parceiro de cena, Tércio Emo, com quem faço até hoje, num total de 20 anos e chegando a marca de 1500 apresentações.

Os números apontados acima são expressivos e ajudam a avaliar como um corpo formado para comicidade reage a ação do tempo num mesmo espetáculo e sequencia de ações físicas. É preciso citar que neste período de tempo, eu

⁵ Na técnica da dupla cômica, os palhaços se dividem em duas atitudes: lógica, elegância e organização para a personagem Branco e o *nonsense*, grotesco e a confusão para a personagem Augusto. A dupla cômica deriva do uno *trickster* (o pregador de peças), personagem derivado do arquétipo da sombra de Carl Jung.

trabalhei em outros espetáculos com a linguagem popular do palhaço, com componentes musicais e também em dramas, essas informações são importantes para posicionar o leitor na questão que o corpo envelhece dentro de condições de pesquisas estéticas constante, inclusive realizando reciclagens com novas vertentes corporais.

Entre 1992 e 2018 eu me dispus a fazer novos cursos, em 1993 eu me disponibilizei como aluno, por quase um ano, na Escola Livre de Teatro de Santo André onde recebi conhecimentos de máscara neutra e expressivas com Tiche Viana, Dramaturgia com Luís Alberto de Abreu, interpretação com Cacá Carvalho e técnicas circenses com Marcelo Milan. Foi um curto período (um ano), mas abriu horizontes para expressividades do meu corpo que eram transferidas em meu trabalho como palhaço. Fiz estudos de canto e violão para montagem da peça Avoar de Vladimir Capella, técnicas que me trouxe uma nova consciência vocal e também corporal pois cantar em cena requer uma postura diferente em termos de respiração e posicionamento corporal na cena.

Fiz outros cursos de técnicas circenses, de *View Point* em duas oportunidades, Bufonaria com Beth Lopes, *Clowning* com David Bridel e, mais atualmente, Máscaras Peruanas com Vilma Campos. Todas as oficinas se agregaram de alguma forma a minha expressão corporal e conseqüentemente ao meu trabalho em Um Dia de Pic e Nic.

Explicitando meu processo de amadurecimento no espetáculo em questão, lembro que nos primeiros anos de apresentações, eu comecei a sentir um certo enrijecimento no meu joelho direito que passava a doer depois das apresentações realizadas em temporadas em teatros na cidade de São Paulo. Fiquei atento e constatei que colocava meu joelho em contato com o chão cerca de 30 vezes por apresentação. Passei a usar joelheira que amenizou as dores e o agravamento da lesão em curso. Foi um primeiro sinal de que movimentos repetitivos no teatro podem causar problemas no corpo do ator ou atriz.

Na trajetória entre os anos de 1981 e 2018 eu fiz cerca de 30 cursos relacionados a expressão corporal e vocal e que dão a dimensão das exigências técnicas para formação de um ator cômico:

Balé Clássico, Dança/Jazz, Caratê, Taekwondo, Judô, Aeróbica, Técnicas de Rudolf Laban, Técnicas da Comédia dell'Arte, Mímica, Acrobacias, Expressão Vocal, Palhaço/Clown e bufonaria, Viewpoint, Máscaras peruanas. Eu considero dar aulas uma maneira de se colocar em forma pois é uma atividade que imprime ritmo e disciplina no corpo do professor além de possibilitar a experimentação de alteridade e observação das necessidades de cada aluno.

Tive a oportunidade de ministrar dez oficinas de palhaço/clow e expressão corporal além dos meus cursos formais realizados em cursos livres e universitários, essas informações denotam que a consciência corporal é uma atividade constante do artista e que se desenvolve juntamente com o desenrolar da vida.

Envelhecendo No Ofício

No início dos trabalhos da nova montagem de Um Dia de Pic e Nic com Tércio Emo, já se configurou uma diferença etária de 18 anos entre nós, sendo que eu já estava com 40 anos e ele com 22 anos. Ele vinha de uma formação de escolas de circo e o conheci numa oficina de palhaço que ministrei em 2003, ele me impressionou com sua expressividade e domínio da pantomima que absorveu assistindo vídeos de mímicos modernos como Michael Courtemanche e a dupla do grupo Umbilical Brothers. Também fez montagens com as máscaras da Comédia dell'Arte.

Com o quadro acima é possível observar que ele Tércio Emo teve contato com as mesmas técnicas e linguagens que eu, mais ou menos com a mesma faixa etária, é importante salientar que ele não se confrontou com o empirismo do teatro amador que experenciei na minha adolescência, eu concluo que ele se refinou mais rapidamente por meio de aprendizado formal. Agora, em 2018, ele também envelheceu e absorveu novas técnicas corporais, tornou-se um ótimo bailarino de dança de salão que lhe deu mais flexibilidade em cena.

Em meu mestrado sobre a formação do palhaço circense, eu me deparei com alguns dizeres que podem ajudar em nossa análise. Trago uma citação de Dario Fo, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1997, artista que contribuiu enormemente com sua pesquisa sobre o comediante:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: Voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes clowns são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos. (FO,1999, p.303)

A citação fala especificamente sobre as habilidades esperadas num clown, são habilidades a serem desenvolvidas numa vida e que deveriam começar muito cedo, principalmente as habilidades acrobáticas. Entrevistei dez professores(as) da linguagem do palhaço e pouquíssimos incluíram artes circenses em seus programas, somente os professores de matriz circense se dedicaram a ensinar a amplitude apontada por Fo. Um deles é o artista Roger Avanzi que durante sua vida, que chega hoje a 92 anos e que vem de família circense itinerante, desenvolveu todas as habilidades listadas na citação.

Eu não tive contato com técnicas de adestramento, com aéreos, equilíbrio e mágica, minha dedicação foi na direção de técnicas para colocar o palhaço no palco do teatro que também requer uma dedicação que acredito ter me disponibilizado.

Outra citação que evidencia que o envelhecimento cria novas demandas vem de Jacques Lecoq:

(...) o clown exige uma forte experiência pessoal do ator. Na tradição do circo, os clowns, em geral, são feitos pelos velhos artistas. Os jovens ainda estão nas proezas (corda bamba, trapézio, etc.), e, como os velhos não são mais capazes disso, tornam-se clowns, expressão de uma maturidade. De uma sabedoria! (Lecoq, 2010, p. 230)

Na cultura circense, a tradição oral é responsável pela transmissão de conhecimentos da arte da palhaçada e é possível vislumbrar um sistema de formação que parte do conceito do “dom da palavra”, conceito que um bom palhaço deve desenvolver. Tércio e eu estamos realizando essa tradição oral ao longo destes 13 anos de convivência, estamos sempre em processo de avaliação de nossas condições físicas e desapegando de algumas ações que poderiam causar lesões sérias e comprometer a longevidade do espetáculo.

Já abrimos mão de vários momentos acrobáticos que eram naturais a sete anos atrás: cambalhotas, saltos-leão e estamos repensando uma segunda altura

que fazemos após uma parada de mão. A segunda altura é essencial, para chegar nela teremos que criar outra *gag* física que dê conta desta ação dramática essencial.

Dario Fo também fala que: “...um palhaço não se improvisa”. Realmente, essa frase revela a necessidade de estarmos sempre em estado de formação e deformação, desapegar para sobreviver, repassar conhecimentos para perpetuar.

Neste ano, o teatro nos deu um exemplo sobre o desapego de um artista que chegou ao seu limite: Ferruccio Soleri com 88 anos e que desde 1959 representa o Arlequino no espetáculo do Piccolo Teatro di Milano, Arlequino Servidor de Dois Amos com direção de Giorgio Strehler. Depois de realizar 2.283 apresentações ao longo de 58 anos, ele entrega a máscara a outro ator mais jovem num ato da mais pura poesia do ofício teatral.

Pude assistir esse espetáculo em 1989 quando se apresentou no Theatro Municipal de São Paulo, o público ficou impressionado quando Soleri tirou a máscara de Arlequino e mostrou o contraste entre sua idade e vitalidade. No dia seguinte a apresentação, a companhia realizou um *workshop* no qual Soleri se mostrou um verdadeiro mestre da arte da atuação.

Eu não tenho ideia de quanto tempo eu consigo apresentar meu personagem Pic até que as qualidades técnicas se percam de maneira comprometedor, é um espetáculo que sempre exigiu muito fisicamente pois somos em dois mantendo um ritmo alucinante sem deixar o palco vazio, a condição física é avassaladora nesta peça e será o ponto crítico quando chegar o momento do desapego total. O que é importante salientar é que a absorção constante de técnicas e suas consequentes práticas é o que realmente sustenta o trabalho do ator, quando as técnicas são assimiladas de modo que não se pense mais nelas para executar uma ação cênica, é possível atingir um estado de libertação que leva o artista a trilhar uma longa trajetória.

Chiquinho Cabrera tem um filho que também é ator e tem hoje cerca de 25 anos, recebeu técnicas relacionadas ao palhaço e música, tem experiência de palco e já manifestou interesse em montar o espetáculo sob direção do pai. É possível uma transmissão desta literatura oral, no caso a dramaturgia carregada de

gags criadas para sustentação da ação dramática que desenvolvemos durante todos esses anos e percebemos que ainda têm muita potência junto ao público.

O ator não tem um corpo. Ele é o seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida.

Eugênio Barba

Referências

- ALCOFORADO, Doralice F. X. **Literatura oral e popular**. In: Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, número especial: ago-dez de 2008. Campinas: ANPOLL, 2008.
- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BAKHTIN, M. M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BONFITO, Matteo. **O ator compositor** – as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COELHO, Paulo. **O teatro na educação**. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1978.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini** - vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo. 2ª edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 1993.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid D. Koudela e Eduardo J. A. Amos. São Paulo: Perspectiva, s/ano.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **De um trabalhador sobre seu trabalho**. São Paulo, 1980.

VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Editora Códex, 2003.