

# *Memória e trabalho no circo teatro*

**Elaine dos Santos**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

e.kilian@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta reflexões a respeito da memória, como forma de conservação do passado e como uma maneira possível para a preservação dos saberes profissionais, especialmente, no caso do circo teatro, objeto desta análise. Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica e a realização de entrevistas abertas são a base do estudo que procura destacar a importância da cultura popular na sociedade brasileira e que, por muitos anos, foi disseminada pelos artistas mambembes, os quais popularizaram a cultura denominada erudita, levando-a a diferentes locais e públicos.

**Palavras-chave:** memória; trabalho; circo teatro; cultura popular.

**Abstract:** This paper presents a reflections about a memory, as a past's conservation and as a possible way for professionals to know's preservation, especially, in a circus and a circus theater, main object of a literary analysis. A bibliographical research and a accomplishment of interviews are a study's base, that it looks to detach a popular culture's in Brazilian society and that, many years, were spread by the artists "mambembes", which had popularized an erudite culture taking it a different places and people.

**Keywords:** memory; work; theater circus; popular culture.

## **1 Introdução**

Em *Memória e História* (1996), Le Goff faz um cuidadoso levantamento do processo mnêmico, ou seja, daquele processo que se pode denominar a história da memória na sociedade ocidental e que, ao contrário do que cultivaram os renascentistas, se assenta em um passado mais distante do que o mundo helênico. O enfoque inicial do estudo recai nas sociedades sem escrita, aquelas em que a memória era confiada aos senhores dos códices reais, os quais eram também responsáveis pela coesão da tribo – homens mais velhos a quem, da mesma forma, é confiada a memória dos ofícios, artesanato, agricultura,

religião, etc. Le Goff (1996) ainda apresenta quatro fases posteriores que desembocam na memória cibernética e, a partir dela, em experiências como a própria memória genética e as inovações de toda ordem que permearam, de modo especial, a segunda metade do século XX e os anos iniciais do presente século.

Halbwachs, em *Memória coletiva* (1990), por seu turno, concede relevância à sociedade e as suas instituições para que se efetive o processo mnêmico. Halbwachs pondera que recordamos sozinhos, isoladamente, mas que, ao contrário, somos frutos da recordação coletiva. Assim sendo, a conservação das informações sobre determinado trabalho nos são legadas

pelos mais velhos, pelos manuais de ofício e pela interação que, na atualidade, nos é possível, por exemplo, graças à rede mundial de computadores.

Ao tomar como referência estes pressupostos teóricos e em outros que lhe são pertinentes, o estudo, que ora se apresenta, faz parte de uma pesquisa de cunho mais abrangente, que tem como base a história da literatura, afastando-a daqueles conceitos em que se propõe a objetividade, a neutralidade, enfocando-a, pois, como a compreendem Siegfried J. Schmidt, Heindrun Kriger Olinto, entre outros. O objetivo norteador do presente artigo é apresentar e discutir a conservação da memória e dos saberes de ofício no circo teatro, conhecido também como teatro mambembe, composto por trupes artísticas, geralmente, familiares, que percorrem o interior do país para apresentar música, números cômicos e, em raras ocasiões, dramas ou melodramas, sobretudo, após o advento da televisão. O estudo em pauta não se desvincula, evidentemente, da cultura, não mais erudita conforme a concebiam os pressupostos aristotélicos, mas de uma cultura que possibilita a interação entre artista e público, uma cultura que é dinâmica da mesma forma que o é a apresentação teatral e que, conforme entende, Auerbach (2009) se desprende do universo aristocrático e faz-se popular, transcendendo a própria concepção de mimese, como imitação de fatos grandiosos, envolvendo imperadores e grandes heróis.

No primeiro segmento do texto, são traçadas considerações de cunho teórico acerca do fenômeno mnêmico, analisando-o sob a ótica de Le Goff, Bergson, Halbwachs e Bartlett. Em continuidade, a ênfase recai na duplicidade entre a cultura que emana do povo em suas diferentes manifestações e o mundo erudito, construção de cunho ideológico que tem pautado as concepções de cultura no Ocidente. De

acordo com Auerbach (2009) substituem-se as grandes tragédias e epopeias gregas, que envolviam famílias tradicionais e visita-se o prosaico, o ordinário, enfim, o cotidiano simples e comedido do homem comum, ainda que a grandeza dos atos resida em outros elementos como o amor sublime. A seguir, a abordagem teórica toma como ponto de reflexão, primeiro, o teatro e, em seguida, o circo, cuja história dialoga, transita entre os dois mundos que, supostamente, são distintos: popular e erudito. Por fim, o estudo centra-se na história do Teatro de Lona Serelepe, um dos últimos teatros mambembes em atividade no estado do Rio Grande do Sul, e volta-se para a conformação do trabalho naquele espaço.

## 2 Revisão de Literatura

### 2.1 A memória

A deusa *Mnemosine*, dedicada à memória, foi instituída pelo povo grego, na antiga Hélade evidenciando a relevância que a conservação do passado exercia entre aquele povo. Em consonância com Le Goff (1996, p. 438), a deusa “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos altos feitos, preside a poesia lírica”. Assim compreendida, a deusa associa arte e memória, em que se preservam lendas, tradições, crenças, quer seja pela arte narrativa, oral, exercida pelos anciãos, quer sejam os monumentos erigidos em homenagem a grandes conquistadores, por exemplo. Nesta perspectiva, à memória compete, entre outros dados, preservar o legado cultural e profissional das civilizações.

Contudo, não se pode negar que, em muitas passagens históricas, a memória tem sido cerceada por ditadores ou grupos dominantes, aos quais não interessa a unidade do povo e nem a

continuidade daqueles saberes instituídos. Caso paradigmático, conforme Le Goff (1996), refere-se à Idade Média – ou, pelo menos, parte daquele período que, por ser demasiado extenso, abrigou distintas situações e concepções sociais, políticas, econômicas. Eis que, no Medievo, o poder centrou-se sob as mãos de um grupo – a Igreja Católica – que desconsiderou o conhecimento laico, destruindo documentos de toda ordem que guardavam consideráveis informações sobre o passado ocidental, não religioso. O séc. XX trouxe, em seu âmago, a marca da guerra de modo que merece menção o Holocausto, em que milhares de judeus foram sacrificados, em favor do domínio de uma raça com caracteres supostamente puros, a raça ariana.

Ressalve-se, porém, que independente da censura, da intolerância ou da truculência de determinados governos, o povo tende a preservar os laços que o une, seja pela contação de “causos” – no Rio Grande do Sul, corruptela de casos -, pelas manifestações folclóricas, pelo culto à tradição de lendas e costumes. Neste processo, memória coletiva e memória individual atuam para conformar o ideal da coletividade e, no caso em tela, a preservação de um saber: o saber artístico atribuído à tradição circense.

### 2.1.1 A memória individual

Ao findar-se o séc. XIX, Henri Bergson dedicou as suas pesquisas ao processo mnêmico. Conforme Bergson (s/d), pode-se distinguir dois tipos de memória: a memória-hábito corresponde a um esforço da atenção, ela é, neste sentido, repetição de gestos ou palavras, conformando o adestramento cultural do indivíduo. Além dela, a lembrança pura, ao atualizar-se na imagem-lembrança,

evoca um momento único na vida do indivíduo, configurando-se, pois, como uma memória datada, específica de certa situação vivida. Sob esta ótica, recordar constitui a evocação de uma lembrança determinada, uma experiência, um momento único e, provavelmente, irrepetido.

A Bergson (1990) não passam despercebidas as interferências impostas pelo meio na manifestação das lembranças do indivíduo. Assim sendo, ele salienta que:

As lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa da nossa atividade corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação (BERGSON, s/d, p. 85).

Nesta compreensão, a memória representa a conservação do passado que sobrevive em estado latente no indivíduo e que pode ser chamada pelo presente sob as formas da lembrança. Sob tal perspectiva, a lembrança atualiza-se quando provocada por eventos externos, mesmo que, na concepção de Bergson, a memória esteja, constantemente, conservada no cérebro do sujeito. Cabe, aqui, sublinhar que, além das recordações pessoais, o indivíduo relembra acontecimentos sociais, históricos, transformações de cunho econômico que, de alguma forma, marcaram o seu convívio com outros indivíduos, isto é, a sua vivência social.

### 2.1.2 A memória coletiva

A memória individual, conforme a concebe Halbwachs (1990), é

reforçada pela sua interação com o meio, ou seja, a família, a escola, a profissão, os meios de comunicação, entre outros elementos. O estudioso assinala que:

...nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (...): porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Nesta ótica, dá-se relevância àqueles que atuam ou atuaram na convivência, na formação cultural do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 27) argumenta: “eles me ajudam a lembrá-las (...) e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles”. Assim sendo, a memória do indivíduo decorre da interação social, que viabiliza a ereção de uma memória mais ampla, a memória da própria sociedade de inserção do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 81/82) adverte que a memória coletiva trata-se de “uma corrente de pensamento contínuo (...), já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”. Desse modo, é possível inferir a relevância do círculo social, das questões políticas e econômicas, das tradições, dos interesses do grupo, no processo que desencadeia a recordação. Acrescendo-se, neste ponto, que o desenvolvimento tecnológico experimentado pela humanidade ao longo de séc. XX, e que inclui o cinema e, mais tarde, o computador e a internet, tendeu à subversão das noções de grupo, posto que a troca de informação fez-se uma constante no cotidiano de todas as nações e da maioria dos indivíduos.

## 2.2 Literatura erudita e cultura popular

As experiências, as emoções, a expressão delas, além dos gestos ou da fala, devem ter sido o móvel que determinou aos homens primitivos riscarem a pedra com tinta e, nela, registrarem caçadas, rituais, lutas. Assim sendo, revisitar estes traços significa (re) conhecer e revisitar a sensibilidade de um grupo que enfrentava a dificuldade de expressão, mas, ao mesmo tempo, é encontrar manifestações da alma humana e a sua eterna busca pela perenidade. Se os homens pré-históricos não eram motivados pelo prazer estético, eram-no pela crença e pelo registro de impressões, de tradições, de costumes característicos.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) assevera que o homem tem uma tendência instintiva à imitação que lhe acompanha desde a infância, distinguindo-se assim dos demais seres. Além disso, o filósofo reconhece que:

Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens (...). Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero (ARISTÓTELES, 2005, p. 22).

Assim, a representação do real é que assume o papel relevante na produção do conhecimento e na realização do prazer estético, isto é, não basta o fato vivido, o objeto em sua concretude, mas a forma como é representado pela mão do artista. Esta ponderação aristotélica encontra eco nas considerações traçadas por Hauser (1982), no que concerne à arte do período neolítico:

A obra de arte deixa de ser a representação pura de objetos materiais e converte-se na tradução de uma idéia: não somente uma reminiscência, mas também uma visão (...); o artista não é já o imitador [na concepção aristotélica], mas o antagonista da natureza; não procura obter uma continuação da realidade, antes se opõe a ela, animado de uma concepção autônoma de sua própria autoria (HAUSER, 1982, p. 26-28).

Neste aspecto, sobleva-se, pois, o elemento possível, isto é, verossímil. Não compete ao poeta primar pela verdade, mas tornar a sua criação verossímil. Sendo assim, não são formas dispostas ao acaso que promoverão a purgação, a catarse:

O princípio, e como que a alma da tragédia é a fábula; só depois vem a pintura dos caracteres. Algo semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como eu ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos (ARISTÓTELES, 2005, p. 37).

Sob esta ótica, clarifica-se que a imitação do real feita pelo poeta, no caso da tragédia, não se limita ao desenvolvimento da fábula, mas à forma como ela se encontra organizada, posto que “é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos” (ibid., p. 35). Pertinente, no entanto, refletir-se a ótica adotada por Hauser para fazer referência aos poetas do período homérico, objeto de observação de Aristóteles: “Nada sabemos acerca da posição social dos autores dessas obras [epopeias] (...); mas é de crer que ela não fosse tão alta como a de que gozavam os artistas mágicos da Idade Paleolítica ou os sacerdotes cantores da Era Neolítica” (HAUSER, 1982, p. 92). Parece ser notório que, em

consonância com o pensamento de Hauser, as manifestações artísticas observadas por Aristóteles proveem do povo, sem que ao poeta fosse concedido qualquer *status* diferenciador: falta-lhe o poder mágico que o homem pré-histórico atribuía aos seus pintores. Vicejaram, assim, entre a população helênica, manifestações de caráter artístico contempladas por Aristóteles, em especial, a epopeia e a tragédia, tendo-se, provavelmente, perdido o capítulo atinente à comédia. Relevante, então, contemplar-se a origem popular destas manifestações artísticas que, a exemplo das pinturas rupestres, parecem ter surgido como forma de satisfazer a necessidade inerente ao homem de comprazer-se diante do mundo que o cerca, extraindo-lhe o seu sustento físico e espiritual, obtendo o prazer que lhe aplaca sua condição de incompletude.

Berthold (2006), ao estudar a história do teatro, por seu turno, anota que:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (BERTHOLD, 2006, p. 1).

Berthold (2006) registra manifestações teatrais no oriente, como na China, no Japão, ou entre civilizações islâmicas, mas situa a sua gênese entre o povo helênico, nas festas dedicadas à fertilidade da colheita e ao deus Dioniso. Assim posto, em decorrência de sua origem nos rituais dedicados ao deus, ele se transformaria, com o advento da tragédia e da comédia, em deus do próprio teatro. Berthold (2006) ainda registra que:

O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga (...). A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2006, p. 103-104).

A organização teatral entre os gregos, contudo, consolidou-se paulatinamente. Um dos precursores da representação teatral, conforme a concebemos na atualidade, parece ter sido Téspis, que, segundo Berthold (2006), se colocou a parte do coro, como uma espécie de solista, origem primitiva do ator. Berthold (2006, p. 105) acresce que Téspis, até aquele momento, “perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion”.

Se cotejarmos as ponderações de Berthold (2006) com uma vertente da teoria literária que postula a mimese aristotélica não apenas como mera imitação, mas como ampla manifestação humana – que envolve o corpo, a expressão física, a emissão de sons – e, ao mesmo tempo, observarmos que o teatro dito clássico ancorou-se, em seu nascedouro, em apresentações itinerantes, faz-se possível revisitar as representações teatrais levadas a efeito por grupos mambembes no interior do Brasil e que, até a presente data, apenas receberam a atenção em seu valor histórico-social, como documento de “outro estilo de vida”, que se diferencia da forma sedentária, comum ao homem branco, ocidental.

Para que se retorne às considerações teóricas sobre a mimese, são pertinentes as anotações de Costa Lima (1995):

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, em seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada; fenômeno básico de expressão, ela antes *põe* do que *expõe*; é *apresentação* e não, basicamente, *representação*. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo, mesmo que sua finalidade fosse ser ele dançado (COSTA LIMA, 1995, p. 65).

Assim compreendida, Costa Lima (1995, p. 66) avalia que a mimese transcende a palavra: “então restrita à dança e à música, a significação da *mimesis* dispensava a palavra” e desafia à ampliação do campo semântico do vocábulo mimese. Em continuidade, o estudioso retoma passagens da *Poética* para assentar seus argumentos, em que metáfora – espaços vazios da linguagem – e aprendizagem – um dos pressupostos da mimese – se encontram.

Neste particular, cumpre recompor parte da história dos artistas circenses, desde os antigos saltimbancos medievais, passando-se pelos palhaços que cobriam espaços cênicos vazios nos circos de cavalinhos para, então, alinhavar-se inferências teóricas sobre o trabalho do artista mambembe.

No período medieval, sob a forte influência da Igreja Católica, a maioria das apresentações teatrais limitou-se aos estabelecimentos religiosos ou aos palácios, alijando-se, pois, o povo destes espetáculos. Contudo, à sombra das igrejas, fervilhavam feiras livres em que se mesclavam diferentes tipos humanos, distintas habilidades e um novo meio artístico se formava: o homem livre valia-se do próprio corpo para encenar pequenos atos, ora tirados do cotidiano, ora inspirados na magia tão rechaçada pelo ideário católico. Aos poucos, estas manifestações artísticas ganharam o mundo, sobretudo, a exemplo de Téspis, no meio rural, de forma nômade. Referindo-se ao circo, exemplo deste nomadismo, Bolognesi (2003) afirma:

No circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados (...). A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, em seguida, com o riso descontraído dos palhaços. Em um pólo, o corpo sublima dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns* (BOLOGNESI, 2003, p. 45).

O corpo assume papel dominante no cenário, quer seja pela beleza sublime do acrobata, quer seja pelo grotesco do palhaço, cujos trejeitos, vestes, gestos superam as palavras e se fazem apresentação, riso, alegria, portanto, seguindo-se as noções aristotélicas, catarse. Bolognesi (2003) aponta:

O *clown*, ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidades inglês, da segunda metade do século XVI. Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser “obrigatório” em todas as peças inglesas (BOLOGNESI, 2003, p. 62-63).

O circo de cavalinhos, por sua vez, teria origem aristocrática, firmada entre os cavaleiros britânicos que serviam a Rainha e, ao darem baixa do Exército real, dedicaram-se aos espetáculos de equitação. Silva (2003) atribui a Philip Astley a primazia neste tipo de espetáculo. “Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo” (SILVA, 2003, p. 18). A autora ainda considera que Astley é o precursor desta nova modalidade de entretenimento, porque, em pouco tempo, ao lado dos jogos e das corridas a cavalo, ele incluiria saltadores, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais vindos das feiras livres, dos espetáculos ao ar livre. Silva (2003)

complementa: “em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas” (ibid., p. 19). A palavra circo, contudo, surgiria posteriormente, quando Hughes, antigo cavaleiro da trupe de Astley, em 1780, compôs a sua companhia, o *Royal Circus*.

Embora sem jamais ter pisado o espaço circense, em que, inúmeras vezes, os palhaços ocupavam os intervalos entre as apresentações equestres, Joseph Grimaldi (1778-1837) é considerado o criador do *clown* circense, consoante Bolognesi (2003, p. 63): “Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell’arte* e do teatro de pantomina”, Grimaldi tem seu nome artístico – “Joe” ou “Joey” – confundido, ainda hoje, entre os ingleses, como sinônimo de palhaço.

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida do Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim. Contudo, os traços característicos do Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e da candura da personagem da *commedia dell’arte*. Sua personagem se fixou definitivamente em dezembro de 1806, no Convent Garden Theatre, com a peça *Mother Goose*, de Charles Dibdin, uma obra sem diálogos (...). Grimaldi não era um acrobata e toda sua expressividade cênica dava-se por meio de gestos (BOLOGNESI, 2003, p. 63).

Desse modo, Grimaldi contribuiu para a valorização cênica do corpo e das suas múltiplas funções em um espetáculo. O modelo clownesco, que nascera nos palcos aristocráticos, em breve, alcançaria os espetáculos circenses, em que, novamente, a expressividade corporal do artista – *clown*, palhaço, acrobata, malabarista, equilibrista – seria a nota dominante.

“Contudo (...), prevalece o intento maior de provocar o relaxamento cômico, uma registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista” (BOLOGNESI, 2003, p. 65).

Pouco a pouco, porém, o espetáculo circense passou a modificar-se e, ao mesmo tempo, expandir-se para além do território europeu. Famílias circenses atravessaram o oceano Atlântico e passaram a atuar nos Estados Unidos da América do Norte, partindo de lá para apresentações em todo o continente americano.

### 2.3 O teatro no Brasil

Oficialmente, descoberto em 1500, período em que, do ponto de vista histórico, recém se iniciava a Idade Moderna, o Brasil somente seria explorado pelos portugueses a partir de 1530. Aos jesuítas concede-se a primazia da inserção do teatro em nosso país, que acabou sendo usado com propósitos didáticos para fins evangelizadores. Em vista disso Magaldi (2001, p. 42) considera Martins Pena, autor de “O juiz de paz na roça”, como o introdutor do teatro em nossa cultura.

Entre os anos finais do séc. XIX e princípios do séc. XX, diversos nomes sobrelevam-se: França Júnior, Artur Azevedo, Coelho Neto, entre outros. Por fim, entre os modernistas, Magaldi (2001, p. 203) faz referência ao trabalho de Oswald de Andrade: “...sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna (1890-1954), tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco”.

Nos anos que sucederam a grave crise do café e a chegada de Getúlio Vargas ao poder central, Prado (2003) foca seus estudos e observa:

As representações efetuavam-se à noite, sem descanso semanal, em duas sessões,

as 20 e 22 horas, afora as vesperais de domingo. As companhias, sobretudo as de comédia (...) trocavam de cartaz com uma frequência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana (PRADO, 2003, p. 15).

Ademais, Prado (2003) salienta que a maioria das peças teatrais tinha o Rio de Janeiro como palco principal:

Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças (...) o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas (...) para caber nas duas horas habituais de espetáculo (...). Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros (...), substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio (...). A partir de uma certa distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório pelos numerosos ‘mambembes’ (...). Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos (...) representava-se qualquer peça (PRADO, 2003, p. 19-20).

Herdeiro desta tradição itinerante, dotado de poucos recursos, em 1929, surgiu em Sorocaba, interior de São Paulo, o “Circo Teatro Nhô Bastião”. Mais tarde, criava-se um pavilhão de zinco e o teatro assumia a denominação de “Politeama Oriente”, sob o comando de José Epaminondas de Almeida (Nhô Bastião), percorrendo os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Disponível em < <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php> > Acesso em: 11 fev. 2008.



## 2.4 O Circo: origem, história, organização de ofício

Silva (1996) declara:

O circo seja qual for a denominação que se dê – teatro ou variedades – é uma organização empresarial que tem como finalidade a apresentação de um espetáculo, seu produto visível, que tem ingressos vendidos na bilheteria cuja arrecadação poderá ser revertida em salários, na manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário (SILVA, 1996, p. 33).

Para além da empresa, que Silva (1996) apresenta, o mundo circense deve ser visto como uma organização familiar em que o saber artístico é transmitido de geração em geração. Dessa forma, o artista circense, em geral, aprende os segredos de sua arte com os mais velhos, enfatizando-se, contudo, a importância do treinamento e, como correlato, a conservação da tradição do seu povo que, de forma itinerante, leva alegria ao mundo interiorano e à periferia das grandes cidades. Considerando o circo como um empreendimento familiar, Figueiredo (2007) esclarece:

Desde as últimas décadas do século XVIII, formaram-se na Europa as “dinastias circenses”, também chamadas de famílias circenses ou circo-família, que se espalharam por todos os lugares. O circo-família reconhecia, ou em um membro mais velho do grupo ou em algum homem, a tarefa de mestre. Ele era o responsável pelo aprendizado das crianças e dos que se integravam ao circo, no decorrer do seu percurso pelas diversas cidades e países. As técnicas circenses eram transmitidas de uma para outra pessoa, não existindo obras escritas ou uma reflexão sistematizada sobre o circo e nem escolas. A tradição se transmitia pelas memórias: gestuais, sonoras e rítmicas (FIGUEIREDO, 2007, p. 18).

Evidente, portanto, a estreita ligação que se opera entre a continuidade

da tradição circense e a atividade mnêmica, competindo aos mais velhos preservar os conhecimentos e transmitir o aprendizado profissional que garante a sobrevivência familiar e a própria sobrevivência da história circense, da qual, descenderia o circo teatro, o teatro mambembe, cujo estudo se procede. Silva (1996) explica:

A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo (SILVA, 1996, p. 60).

Adotando-se as ponderações da autora, descendente de família circense, como paradigma para análise, tem-se que a tradição plasma-se na experiência que concede identidade ao grupo. Neste sentido, boa parte das famílias circenses destaca que esta tradição – isto é, o saber fazer adquirido no próprio grupo familiar ou entre aqueles que o margeiam – constitui parte do processo de formação artística que dá continuidade ao circo e ao circo teatro. Neste aspecto, Silva (1996) grifa:

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, 1996, p. 66).

Ainda que o nascedouro da história circense esteja circunscrita à Europa, aos poucos, as tradicionais

famílias circenses ganharam o mundo e disseminando as suas lembranças, os seus ofícios, as suas histórias. Um dos primeiros caminhos a serem trilhados pelos circenses no exterior foi os Estados Unidos, em que se consolidaram as tendas e as barracas como palco para as apresentações. Silva (2003), observa:

O território americano, com muitas pequenas cidades e enormes distâncias, fez com que ao mesmo tempo em que estabelecimentos permanentes eram construídos nas grandes cidades, os artistas ambulantes, que já conheciam a tecnologia de viajar em barracas, transformaram-nas no espaço principal dos espetáculos e moradia (...). Aos poucos as tendas foram aumentadas e aperfeiçoadas... (SILVA, 2003, p. 32).

Na América Latina os espetáculos ocorreriam mais tardiamente, existindo registros de companhias circenses em várias cidades e que, em variadas épocas, visitaram o Brasil: “Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receberem constantemente *troupes* estrangeiras” (SILVA, 2003, p. 36). Henriques (2006), por sua vez, salienta que:

No Brasil, antes da chegada do Circo, famílias de ciganos e saltimbanco que vieram da Europa, tinham como especialidades a doma de ursos, o ilusionismo e as exposições com cavalos. Viajavam de cidade em cidade, e adaptavam seus espetáculos ao gosto da população local e à medida que viajavam agregavam novos artistas, isso fez com que o circo se apropriasse da cultura de cada região visitada (HENRIQUES, 2006, s/p).

No entanto, gradativamente, o Brasil foi incluído nas turnês dos grandes circos e famílias circenses fixaram residência no país, como os Chiarini, sob o comando de Giuseppe Chiarini, que fizeram sua primeira

apresentação em 1834, em Minas Gerais (SILVA, 2003).

Se o circo passava a circular com mais continuidade entre a população local, é lícito considerar que um novo público começava a formar-se e a interessar-se pelos espetáculos e pelos “segredos profissionais” das artes circenses. “Apesar de que a maioria dos artistas e diretores das companhias, naquele período, fosse de estrangeiros (...) pode-se afirmar que a presença de brasileiros que se incorporaram aos circos já era bem marcante” (SILVA, 2003, p. 50).

Em meados do século XIX, os espetáculos circenses passaram a ser questionados, especialmente no Rio de Janeiro, e seus artistas foram acusados de falta de comprometimento com a cultura nacional, popular. Ressalte-se, neste sentido, que um dos críticos mais ferrenhos do circo foi o grande astro nacional, João Caetano, Silva (2003), porém, considera possível que, em razão destas demandas, os circenses tenham incluído, em suas apresentações, montagem de pantomimas, aproximando-se dos “folhetins melodramáticos e do herói bandido, tornando-se populares nos circos” (SILVA, 2003, p. 58). Referindo-se ao assunto, Henriques (2006) explicita:

A partir de 1910 o circense instala, junto com o picadeiro, um palco para encenar dramas: é o teatro no circo (...). A aprendizagem dos textos destas encenações seguia a regra, era feita por meio da transmissão oral: de seus próprios familiares ou através de imitação do teatro e do cinema ou mesmo por meio de trocas dentro do próprio ‘mundo circense’ (HENRIQUES, 2006, s/p).

Estavam lançados os fundamentos que propiciariam a interação entre o mundo circense e os espetáculos teatrais e, assim, sem o requinte das grandes montagens encenadas nas cidades maiores, os

circos-teatro passaram a suprir uma lacuna na cultura interiorana, levando dramas, comédias, chanchadas até então inacessíveis àquele público.

## 2.5 Teatro de Lona Serelepe: espaço da memória popular

O teatro de Nhô Bastião, cuja sede encontrava-se fixada em Ponta Grossa-PR, excursionava pelos estados sulinos e pelo interior paulista. Em 1962, na cidade de Cruz Alta-RS, já sob o comando de José Maria de Almeida, filho mais velho de José Epaminondas (Nhô Bastião), e que adotou o nome artístico de Serelepe, o teatro iniciava mais uma turnê pelo Rio Grande do Sul quando ocorreu o falecimento do patriarca, em Curitiba-PR.

O Teatro de Lona Serelepe seguiu a trajetória delineada por José Epaminondas, optando, contudo, por permanecer em atividade apenas no interior gaúcho. Em 1981, em virtude da concorrência televisiva aliada a dificuldades financeiras ocorreu a dissolução do grupo – a modernidade tecnológica característica do séc. XX passava a atuar sobre a conformação do grupo teatral e a concorrência se fazia desleal: a televisão assumia o espaço, outrora, dedicado àquele mundo itinerante. A maioria dos familiares fixou residência em Curitiba, de onde partia para excursões breves que incluíam até dois espetáculos diários em cidades diferentes. Mais tarde, com a formação do Teatro do Bebê, comandado por José Renato, o filho mais novo de José Epaminondas, o grupo voltou a reunir-se e prosseguiu as apresentações no Rio Grande do Sul, com breves incursões no estado de Santa Catarina. O Teatro de Lona Serelepe renasceria, com a estrutura física de um circo, em 1994, sob o comando então de

Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, que adotou o nome Serelepe.

Hoje, o grupo é uma das últimas companhias de teatro mambembe em atividade no Brasil, sendo formado, primordialmente pela família Benvenuto de Almeida, fruto da união de José Maria e Léa Benvenuto, filha de artistas circenses que se uniram ao grupo de Nhô Bastião, em meados da década de 1950. Além dos membros da família, há empregados das mais variadas origens, resultando em uma equipe de aproximadamente trinta pessoas envolvidas, de forma direta, com o espetáculo. Conforme os membros do teatro, todos trabalham em prol de todos, assim todos participam dos lucros e dos prejuízos. Observe-se, porém, que além do ganho da bilheteria, os membros do teatro são responsáveis, individualmente, pela venda de pipocas, algodão doce, refrigerantes, de modo que é possível identificar-se uma fonte de renda alternativa que não é partilhada, diretamente, com a família Benvenuto de Almeida.

A memória dos ofícios, no caso do Teatro Serelepe, parece dedicada a Lea Benvenuto de Almeida, esposa, mãe, avó, contrarregra, costureira, ensaiadora, atriz. Lea dispõe de um caminhão baú em que preserva o figurino e as peças cenográficas – rigorosamente separados, estão cinzeiros, vasos, bengalas, chapéus, Bíblias (em diversos formatos e cores), óculos, enfim uma gama enorme de objetos que compõem cada peça apresentada. A artista acresce que as peças maiores, por exemplo, camas, sofás, armários são emprestados por lojas de departamentos e o eventual pagamento se dá por meio da propaganda feita pelo teatro no intervalo das peças.

Assuntos como as dificuldades de locomoção, nos anos 1960 e 1970, do séc. XX, período áureo do teatro

itinerante, o aluguel de residências nas diversas praças, a falta de garantia de acesso à escola para os filhos dos circenses e o próprio reconhecimento da profissão de atriz estão entre as mais caras recordações de Lea. Por outro lado, seu filho mais velho, Ben-hur recorda o empenho da mãe para que ele atuasse como palhaço, em uma peça infantil, encenada em uma matinê dominical. O artista recorda que, apesar do seu extremo esforço no palco, apenas a mãe, nos bastidores, ria da sua fracassada carreira cômica porque, na plateia, o silêncio era constrangedor.

O repertório do grupo é formado por cerca de 70 peças, entre dramas, melodramas, comédias, farsas, mesclando-se, no palco, três gerações. Neste aspecto, Maria José, filha de Lea, observa que não existe ensaio; afinal, a família atua junto já faz muito tempo e, por outro lado, a improvisação constitui um importante elemento no palco, visto que o enredo, o assunto é conhecido por todos os atores e a continuidade da peça pode ser garantida – e até merecedora de um sucesso maior – pela capacidade cênica de cada um. Acrescente-se que, em peças cômicas, o erro é explorado pelo palhaço e torna-se parte do espetáculo. De modo especial, apenas peças dramáticas que, por muito tempo, não são encenadas, exigem ensaios, assim como ocorre com a entrada de novos artistas, para que estes se familiarizem com a trupe.

Um dado interessante é que os mais jovens, desde cedo, são incentivados a participar. O filho mais novo de Marcelo, o palhaço Serelepe – a quem coube a tarefa de encenar o astro cômico, já que Ben-hur, seu irmão, fracassou -, fez a sua primeira aparição pública ainda com um mês de vida, colocado dentro das calças do palhaço. Atualmente, Arthur encarna o palhaço Chameco; no entanto, se não estiver caracterizado como tal, o menino tem

plena liberdade para interagir no palco – exceção feita às peças dramática – de tal forma que a desenvoltura, a postura em cena e mesmo a desinibição são um exercício cotidiano.

### 3 Considerações Finais

Enfrentando toda a sorte de desafios, pequenos circos, assim como circo teatros permanecem em atividade, sobretudo, em cidades interioranas e na periferia das grandes cidades. Ainda que se lhes negue um valor artístico, literário, mais elevado, estas companhias teatrais foram responsáveis pela introdução da cultura de cunho erudito nas comunidades em que se apresentavam, de modo que disseminaram a cultura àqueles que não detinham capital financeiro para viagens ou assistência aos grandes teatros. Entre as peças dramáticas disponíveis, por exemplo, estão “Romeu e Julieta”, “O ébrio”, “O carrasco da escravidão”, “A paixão de Cristo”, “Ferro em brasa”, “...E o céu uniu dois corações”, cujo conhecimento e a apreciação só foi possível aos homens e mulheres das pequenas cidades no palco mambembe em uma época em que a televisão era desconhecida. Parece claro que as peças teatrais sofriam “cortes” e adaptações à realidade do grupo, de modo que o gênero dramático culto, conforme o concebemos, assumia novos contornos como decorrência da exiguidade do tempo para apresentação, dos escassos recursos cênicos ou das características da plateia. Contudo, é inegável que a cultura no Brasil lhes é tributária, enfatizando-se, dessa forma, a relevância do presente estudo que reconhece, entre os mambembes, a primazia na disseminação da arte e, com ela, conforme preceitua Aristóteles, da reflexão, da purgação, da capacidade de compreender o mundo, questioná-lo,

torná-lo mais humano, mais justo, posto que aproxima, senão consegue igualar, seres humanos em algo que lhes é peculiar o prazer estético.

A tradição familiar, a organização, porém, sempre foram privilegiadas, mas, aos poucos, o repertório alterou-se e, atualmente, o grupo dedica-se às comédias, às farsas, aos esquetes, mais ao gosto do público, fato que, de certa maneira, aumenta o compromisso com a continuidade artística da família, posto que o teatro passa a ser sustentado pela criatividade, pela capacidade de improvisação do palhaço e a experiência tem mostrado, aos mambembes, que palhaço não gerado no seio do teatro familiar não tem o mesmo compromisso com a continuidade do espetáculo.

Por fim, faz-se plausível registrar o diálogo que se opera com as cenas televisivas e/ou cinematográficas, evidenciando a interlocução constante entre as distintas formas de cultura. Em virtude deste diálogo, as apresentações são curtas, a improvisação é uma constante e a aproveitamento da vida cotidiana das comunidades de inserção torna-se, em muitos momentos, parte do espetáculo. Dessa forma, o artista circense insere-se em um mundo moderno que requer adaptação, sensibilidade e, acima de tudo, sintonia com o público afeito a novas formas de entretenimento.

## Referências

ARISTÓTELES et. all. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COSTA LIMA, L. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FIGUEIREDO, C. M. S. **As vozes do circo social**. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007. Trabalho não publicado.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HENRIQUES, C. H. **Picadeiro, palco, escola: A evolução do circo na Europa e no Brasil**. Disponível <<http://www.efdeportes.com/efd101/circo.htm>> Acesso em 22 fev. 2009.

LE GOFF, J. **História e memória**. 4. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 5. ed. São Paulo, Global, 2001.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

SILVA, E. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, 2003, 370 f. Tese (Doutorado em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. **O circo: sua arte e seus saberes: O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX**, 1996, 172 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

*Autora:*

*Elaine dos Santos*: licenciada em letras, professora universitária, Mestre em Estudos Literários (UFSM), doutoranda em Estudos Literários (UFSM).