

Circo-teatro: memória e identidade em foco

Elaine dos Santos

Doutoranda e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria.

Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (1997).

Experiência docente nos ensinos fundamental, médio e superior.

Resumo: O circo e o circo-teatro são expressões culturais que ainda se encontram no interior do país. Em muitos casos, eles são uma rara experiência que permite ao público manter contato, ainda que sob a forma de adaptações, com a dramaturgia em suas distintas nuances. Neste sentido, analisa-se a conservação da memória e a preservação da identidade circense tendo-se como referência o Teatro de Lona Serelepe, do Rio Grande do Sul, que ainda apresenta dramas eruditos a par das peças cômicas e das farsas levadas à cena.

Palavras-chave: 1. Memória. 2. Identidade. 3. Circo-teatro

Abstract: The circus and the circus-theater are cultural expressions that still can be found in the country's interior. In many cases, they are a rare experience that allows the public to keep contact with the drama, although in form of adaptations. Thus, this paper analyzes the conservation of the memory and the preservation of the circus identity, having as reference the Teatro de Lona Serelepe, that still presents erudite dramas along with the comic parts of the humbugs taken to the stage.

Keywords: 1. Memory. 2. identity. 3. Circus-theater

1. Introdução

O aroma de pipoca e algodão doce mistura-se ao cheiro de terra e serragem, crianças e adultos, reunidos no mesmo espaço, aguardam. A grande lona azul escurece, o palco, ornado em vermelho e prata, se ilumina: “Entre a realidade e a fantasia; entre lágrimas e risos; entre vaias e aplausos¹” começa a “viagem pelo mundo encantado da imaginação, pelo mundo fascinante do Teatro de Lona Serelepe”. O teatro da família Almeida inicia mais uma sessão. No palco, os descendentes de Nhô Bastião levam em frente a tradição da alegria aos mais diversos recantos do Estado do Rio Grande do Sul.

No estudo que se apresenta, contemplam-se os aspectos da memória e da identidade circense. Deste modo, faz-se uma retomada de pesquisas a respeito do fenômeno mnêmico, dando-se ênfase à memória individual e à memória coletiva, assim como se procura mostrar a importância da recordação para a construção identitária dos diferentes grupos que compõem a nossa sociedade. Em continuidade, abre-se espaço para a identidade, fenômeno narrativo que se concretiza na diversidade. Interessante destacar, neste ponto, o vínculo identitário que, desde as origens, tem marcado os artistas itinerantes, assim como a preservação que eles fazem de suas tradições e costumes. O segmento seguinte é dedicado ao circo propriamente dito e ao circo-teatro como forma derivada daquele; a seguir, o teatro, de origem culta, dialoga com o teatro mambembe.

¹ Fragmentos do texto de abertura dos espetáculos da companhia teatral.

Por último, recompõe-se a história do Teatro de Lona Serelepe e as formas como a memória e a identidade artística se fazem presentes nele.

Deve-se mencionar que este estudo constitui parte de uma pesquisa maior em que se contrapõem a literatura dramática clássica e as representações teatrais realizadas pela família Benvenuto de Almeida, atentando-se para a releitura que os artistas itinerantes fazem daqueles dramas, como o representam e o espaço que ainda dedicam a tal modalidade.

2. A memória

Entre os gregos da época clássica, instituiu-se uma deusa, *Mnemosine*, dedicada à memória, em face do importante papel desempenhado pela conservação do passado entre aquele povo. Para Le Goff (1996, p. 438), a deusa “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos altos feitos, preside a poesia lírica”. Assim posto, arte e memória entrecruzam-se para, ao preservar o passado, atuarem como elementos deflagradores do processo identitário, isto é, cabe-lhes, entre outros aspectos, conservar lendas, tradições, crenças do povo, a partir das quais se assenta a nacionalidade e a partilha de um mesmo aparato cultural entre os indivíduos.

Ao traçar a evolução da memória, o estudioso destaca que a Idade Média representa um período paradigmático, visto que, sob as mãos de um grupo – a Igreja Católica – cerceou-se o conhecimento laico e destruíram-se inúmeros documentos representativos do passado ocidental. Na História recente, 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. No Brasil, faz-se pertinente ressaltar atos dos governos militares, instituídos após 1964, que censuraram manifestações artísticas, políticas e baniram pensadores e intelectuais, condenados à morte ou ao exílio.

Contudo, independentemente 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.

2.1. A memória individual

No declínio do séc. XIX, Bérghson voltou suas pesquisas para o fenômeno da lembrança. Segundo ele (s/d, 61):

Estudo uma lição, e para aprendê-la de cor leio-a primeiramente escandindo cada verso; repito-a em seguida um certo número de vezes. A cada nova leitura efetua-se um progresso; as palavras ligam-se cada vez melhor, acabam por se organizar juntas (...).

A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito (...), ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço (...).

Ao contrário, a lembrança de tal leitura particular, a segunda ou a terceira, por exemplo, não tem nenhuma das características do hábito. Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que as outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes.

Diante dessa perspectiva, a memória-hábito resulta do esforço da atenção, da repetição de gestos ou palavras, isto é, configura-se como parte do adestramento cultu-

ral do indivíduo. Por sua vez, a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz um momento único na vida desse indivíduo, ela possui data certa e se refere a uma situação definida. Sob este prisma, recordar constitui a evocação de uma lembrança determinada, uma experiência, um momento único e, provavelmente, irrepetido.

A respeito da manifestação, da evocação das lembranças do indivíduo, Bergson (s/d, p. 85) acrescenta as interferências que o meio pode determinar e enfatiza 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.

A memória, para Bergson, representa a conservação do passado que sobrevive em estado latente no indivíduo e que pode ser chamada pelo presente sob as formas da lembrança. Assim sendo, a lembrança atualiza-se quando provocada por algum evento externo ao sujeito. Convém, neste ponto, registrar que, além das recordações pessoais, o indivíduo relembra, ainda, acontecimentos sociais, históricos, transformações de cunho econômico que, de alguma forma, marcaram seu convívio com outros indivíduos.

Determinar em que medida as lembranças do sujeito são influenciadas pelo meio em que ele viveu, constitui parte dos estudos de Halbwachs, que analisou a memória como fenômeno histórico-social, estabelecendo relações entre memória individual e memória coletiva.

2.2. A memória coletiva

Para Halbwachs, a memória do indivíduo é reforçada pela sua interação com o meio; sendo assim, a família, a escola, a profissão, os meios de comunicação atuam como elementos fundamentais ao rememorar de cada sujeito. O estudioso assevera 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).

Desta maneira, somos a soma daqueles que fazem parte da nossa trajetória social. Concede-se, pois, relevância àqueles que atuam ou atuaram na convivência, na formação cultural do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 27) afirma: “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”. Em consequência, a memória do indivíduo não é um processo solitário, mas resultado da interação social, que possibilita a construção de uma memória ampla, a memória da própria sociedade em que o indivíduo atua. Halbwachs (1990, pp. 81-82), porém, adverte que a memória coletiva refere-se a “uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”.

Bosi, ao dedicar-se à memória dos velhos, revisitou as pesquisas de Bergson e Halbwachs, acrescentando-lhes as ideias defendidas por Bartlett.

Deve-se a Bartlett a utilização de um conceito-chave para conectar o processo cultural de um dado momento histórico ao trabalho da memória: o conceito de “conventionalização” [...]. Bartlett postula que a “matéria-prima” da recordação não aflora em estado puro na linguagem do falante que lembra; ela é tratada, às vezes estilizada, pelo ponto de vista cultural e ideológico do grupo em que o sujeito está situado (BOSI, 1994, p. 64).

Considerando-se tal observação, é possível inferir que tanto Halbwachs quanto Bartlett enfatizam a relevância do círculo social, das questões político-econômicas, das tradições e costumes, enfim, dos interesses do grupo, no processo que desencadeia a recordação. Deve-se, neste ponto, acrescentar que o desenvolvimento tecnológico experimentado pela humanidade ao longo de século XX e que inclui, por exemplo, 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 de grande parte dos indivíduos.

Entretanto, Le Goff (1996, p. 476) consigna:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

A memória, assim, confunde-se com a identidade do grupo e/ou do indivíduo, afinal se o sujeito recorda sob o influxo do meio em que vive, ele sofre interferência deste meio, o qual, por seu turno, constitui parte de um conceito macro-estrutural empírico representado pela construção do sentimento identitário de determinada sociedade.

3. Identidade

De origem latina, identidade (*idem*) significa o mesmo, derivando-se daí as ideias de homogeneidade, uniformidade, igualdade. Assim posto, encontrar caracteres que aproximem o indivíduo dos seus semelhantes representa o processo de identificar-se. Ricouer (1991, p. 424-425) afirma que

a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: *Quem* fez tal ação? *Quem* é o seu agente, seu autor? Essa questão é primeiramente respondida nomeando-se alguém, isto é, designando-o por um nome próprio. Mas qual é o suporte da permanência do nome próprio? Que justifica que se considere o sujeito da ação, assim designado por seu nome, como o mesmo ao longo de toda uma vida, que se estende do nascimento à morte? A resposta só pode ser narrativa. Responder à questão ‘quem?’, como o dissera Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa [...].

Neste aspecto, a noção de identidade narrativa se faz produtiva, uma vez que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo. Ponderações de Pollack (1992, p. 204), sob tal ótica, adquirem relevância, uma vez que, segundo ele,

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Desta forma, o processo identitário representa-se pela recuperação da memória e pelos eventos partilhados pelo indivíduo e sua comunidade. Esta percepção, contudo, exige a presença do outro, isto é, o indivíduo ou a sociedade apenas se reconhecem como semelhantes, com características homogêneas, na medida em que são confrontados com outros indivíduos e/ou sociedades. Pollack (1992, p. 204) acrescenta:

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.

Sendo assim, as recordações sofrem a interferência daquilo que é tido como próprio ou homogêneo e, ao mesmo tempo, o sujeito que recorda o faz com o fito de dar continuidade e relevo a determinados aspectos pessoais ou coletivos em oposição ao outro e à identidade que ele constrói ou construiu. Mais uma vez, convém registrar-se a interferência da evolução tecnológica, marcante no século XX, para o processo de construção identitária individual e/ou coletiva, tendo em vista que um maior grau de comunicação determina a interferência dos caracteres próprios de uma pessoa ou de uma comunidade. Assim sendo, o outro torna-se mais próximo e interfere neste processo, fragmentando-o, pulverizando-o.

No caso brasileiro, diferentes teorias tentam explicar a diversidade em seus distintos aspectos e, a partir dela, configurar um sentimento de identidade nacional que constituiria a nossa “diferença” em relação às demais nações. Tal tendência já se fazia presente entre os românticos; aos poucos, no entanto, os pesquisadores verificam a diversidade regional que caracteriza as distintas regiões do país e que, em sua integralidade, corroboram a ideia da alteridade proposta por Ricouer e endossada por Pollack.

Nesta discussão, deve-se ainda referir, quanto à memória coletiva, duas possibilidades de conservação de eventos, costumes, hábitos: a História oficial e a memória popular, conservada pelas pequenas comunidades. Halbwachs já evidenciava, entretanto, que, no momento em que a memória popular se transforma em documento escrito, ela adquire o *status* de História. No conjunto da pesquisa que se empreende, assume destaque a memória oral, aquela que transita entre os membros de circos e circos teatros que atuam no território nacional.

4. Identidade e memória popular em foco: o circo

Ermínia Silva (1996, p. 33) 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.

A autora, porém, destaca que o mundo circense deve ser visto como uma organização familiar em que o saber é transmitido de geração em geração. Assim, os artistas circenses aprendem os segredos de sua arte com os mais velhos, dedicam-se ao treinamento e, deste modo, conservam a tradição do seu povo que, de forma itinerante, leva alegria ao mundo interiorano e à periferia das grandes cidades.

O circo surgiu na Inglaterra em 1768, quando um ex-oficial da cavalaria britânica, além de números equestres, desenhou e mandou construir uma pista circular para que, nela, se apresentassem cavaleiros, saltimbancos. Nasceram, naquele momento, os espetáculos comandados por Philip Astley.

Em 1779, em Paris, Astley começou a construir um local permanente, de madeira e coberto, o Real Anfiteatro Astley de Artes, inaugurado em 1782. Nesse mesmo ano um ex-artista de Astley, Charles Hughes, montou uma outra companhia instalada a pouca distância do anfiteatro de Astley. Pela primeira vez apareceu o nome de ‘Circo’ no mundo moderno, o *Royal Circus* (SILVA, 1996, p. 35).

Lançava-se a matriz sobre a qual se desenvolveria o modelo circense. Após conquistar Astley e Hughes, o circo arrebatou o italiano Antonio Franconi, cujo circo, conforme Silva (2003, p. 22), “tinha a maior parte das atrações que os circos na Europa levaram até praticamente a segunda metade do século XIX: exercícios eqüestres, funambulismo, adestramento de animais, saltos acrobáticos, danças e pantomimas”.

Deve-se, neste ponto, considerar o registro de Figueiredo (2007, p. 18):

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.

Desta forma, o registro mnêmico assenta-se na história do circo, cabendo aos mais velhos conservar as tradições e repassar o aprendizado profissional que garante a sobrevivência familiar e a própria sobrevivência da tradição circense, da qual descenderia o circo teatro e o teatro mambembe, cujo estudo se procede.

A esse respeito, Silva (1993, p. 60) esclarece:

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.

Assim posto, a tradição se plasma 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 particular, Silva (1993, p. 66) pondera:

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.

Aos poucos, as tradicionais famílias circenses europeias ganharam o mundo e semearam suas lembranças, seus ofícios, suas histórias. Silva (2003), a propósito, registra a proliferação de famílias circenses em toda a Europa e sua posterior emigração.

Dentre os vários países para onde estes artistas migraram, seria nos Estados Unidos que a consolidação das tendas ou barracas se faria [...]. 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, principalmente, graças à invenção dos mastros centrais, que possibilitavam, além de suporte do tecido, dos aparelhos aéreos e da iluminação, aumentar o espaço do redondel (SILVA, 2003, p. 32).

Na América Latina, os espetáculos se faziam presentes de maneira mais tardia, 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, s/p), por sua vez, anota:

No Brasil, antes da chegada do Circo, famílias de ciganos e saltimbancos 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.

Aos poucos, o Brasil faria parte das turnês dos grandes circos e famílias circenses fixariam residência no país, como é o caso dos Chiarini, sob o comando de Giuseppe Chiarini, que, conforme registros existentes, fizeram sua primeira apresentação em 1834, em Minas Gerais (SILVA, 2003).

Do mesmo modo, a população brasileira começaria a interessar-se pelos espetáculos e pelos “segredos profissionais” das artes circenses. Documentos apontam que especialmente escravos negros, comprados ou alugados, participavam dos espetáculos em várias cidades brasileiras. “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. Para Silva (2003, p. 58), é possível que, em razão destas demandas, os circenses tenham incluindo, em suas apresentações,

montagem de pantomimas, aproximando-se dos “folhetins melodramáticos e do herói bandido, tornando-se populares nos circos” (SILVA, 2003, p. 58) a montagem de textos como “Os bandidos de Serra Morena” e “Os brigantes da Calábria”. Sob a questão, Henriques (2006, s/p) aponta:

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”.

Estavam lançados os fundamentos que propiciariam a interação entre o mundo circense e os espetáculos teatrais e, deste modo, 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.

5. Gênero dramático e cultura popular

Berthold (2006, p. 1) aponta:

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 pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos.

A pesquisadora, ademais, salienta a origem popular do teatro, nascido nos cultos à fertilidade e ao deus Dioniso. Berthold (2006, p. 105) ainda registra a figura de Téspis como um dos precursores do teatro itinerante:

[...] Ele perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais rurais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion. Supõe-se que viajasse numa carroça de quatro rodas, o “carro de Téspis”, mas esta é apenas uma das inerradicáveis e graciosas ilusões que o uso lingüístico perpetuou.

Moisés (2001, p. 122), por sua vez, destaca que, ao longo da Idade Média, as manifestações teatrais

entraram em ostracismo, de que foram despertadas após o século XIII, com o aparecimento de farsas, mimos, arremedilhos e outras expressões do teatro cômico, e após a Renascença, com a redescoberta da Antiguidade clássica. De lá para cá, sofrendo toda sorte de vicissitudes e de altos e baixos, o teatro tem-se mantido como uma das mais ricas e atuantes expressões artísticas.

No mesmo período, porém, Moisés assinala que, ao lado do teatro dito clássico, e tido como pagão, prosperou uma nova modalidade teatral itinerante: os saltimbancos. Assentado nesta tradição de origem popular, o teatro clássico ganharia a Europa nos séculos seguintes.

Oficialmente descoberto em 1500, período em que, do ponto de vista histórico, 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. Magaldi (2001, p.42), porém, considera Martins Pena, autor de *O juiz de paz na roça*, como o introdutor do teatro em nossa cultura.

Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (...), de feição popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira. Poucos, talvez, na ocasião [1838], assinalassem o significado do acontecimento. Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda (...) e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira (...).

Diversos nomes destacam-se entre o final do século XIX e o surgimento do século XX: 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”.

As manifestações teatrais brasileiras, posteriores à década de 1930, são tema dos estudos de Prado (2003, p. 15), que anota:

As representações efetuavam-se à noite, sem descanso semanal, em duas sessões, às 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. 19-20) salienta também 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, tendiam a se esfacelar. Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros conforme os recursos humanos disponíveis, 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.

Herdeiro desta tradição itinerante, dotado de poucos recursos, em 1929, surgia 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.²

6. Teatro de Lona Serelepe: espaço da memória popular

O teatro da família Almeida chegou, pela primeira vez, ao Rio Grande do Sul em 1962 e fez sua apresentação inicial na cidade de Cruz Alta, comandado José Maria de Almeida, filho mais velho de José Epaminondas, e que adotou o nome artístico de Serelepe. O patriarca faleceria naquele ano, em Curitiba.

O Teatro de Lona Serelepe seguiu, então, a trajetória delineada por José Epaminondas e passou a apresentar-se nas mais diversas cidades do interior sul-riograndense. A concorrência da televisão aliada a dificuldades financeiras determinou a dissolução do grupo em 1981 – a modernidade tecnológica característica do século 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 (PR), 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.

Uma das últimas companhias de teatro mambembe em atividade no Brasil, o Teatro de Lona Serelepe é formado, na atualidade, basicamente pela família Benvenuto de Almeida, fruto da união de José Maria e Léa Benvenuto, filha de artistas circenses que se uniram ao grupo em meados da década de 1950. Além dos membros da família, o grupo teatral emprega artistas circenses 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.³

Entre as atividades diárias, em que se mesclam ensaios e tarefas rotineiras de um lar, a memória parece reservada a Lea Benvenuto, contrarregra do teatro, sua principal função. Ela 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. Lea aduz que as peças maiores como camas, sofás, armários são emprestados por lojas de departamentos, e o eventual pagamento se dá através da propaganda feita pelo teatro no intervalo das peças.

Dedicando-se a suas reminiscências, Lea lembra o transporte difícil, a frequência dos menores às escolas, nem sempre garantida e cujos direitos somente passaram a ser resguardados a partir de 1978; os acidentes em cena e fora do palco fazem parte deste universo que a contrarregra conserva. Lea destaca que, até 1978, ano da regulamentação da profissão de artista itinerante, as atrizes do teatro mambembe, para atuar, eram obrigadas a registrar-se com a mesma documentação exigida para as prostitutas.

As peças encenadas contam com a participação de quatro gerações da família em diversificadas apresentações, uma vez que o grupo possui um repertório de, aproximadamente, setenta espetáculos montados entre dramas, altas comédias, chanchadas, tragédias, revistas e peças infantis. Ao comentar as peças, Maria José, filha de Lea, salienta que não existe ensaio; afinal, a família atua em conjunto já faz muito tempo e, por outro lado, a improvisação constitui um importante elemento no palco, visto que o

² Disponível em < <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php> > Acesso em 11 fev. 2008.

³ As entrevistas com os membros do teatro foram realizadas entre agosto/06 e fevereiro/07.

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.

Entre as peças dramáticas disponíveis – Lea é filiada à SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – encontram-se *Romeu e Julieta*, *O ébrio*, *O carrasco da escravidão*, *A paixão de Cristo*, *Ferro em brasa*, que já figuraram como foco principal das apresentações feitas pelo grupo teatral. Evidentemente, as peças teatrais sofriam “cortes” e adaptações à realidade do grupo, isto é, o gênero dramático culto, conforme o concebemos, assumia novos contornos, quer seja pela exiguidade do tempo disponível, pelos escassos recursos cênicos ou pelas características da plateia. Certo, porém, é que, por muitos anos, o grupo dedicou-se à representação destes textos que, aos poucos, foram substituídos pelas comédias, pelas farsas, pelos *sketches*, mais ao gosto do público. Na atualidade, em espaço e argumento extremamente reduzidos, estas peças, em análise no conjunto do presente trabalho, são apresentadas às quintas-feiras, no denominado dia do amigo que, entretanto, se encerra com um pequeno *sketch*.

A diversidade, a agilidade com que se apresentam, por exemplo, as cenas televisivas e/ou cinematográficas parecem atuar sobre o repertório da companhia e as ações dos seus artistas. 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. Desta 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.

7. Considerações finais

Quem somos? O que nos configura como indivíduo? São questionamentos que estão na base dos estudos desenvolvidos por diferentes teóricos que recorrem à memória para recuperar e explicitar uma possível identidade que, cada vez mais, se apresenta como uma multiplicidade de identidades, assegurada pela diversidade geográfica, cultural em que se apresenta o Brasil.

A literatura, de um modo geral, tem voltado suas observações ao universo dito erudito, clássico, desviando o olhar das manifestações populares ou daquelas manifestações que, populares, valem-se de uma origem clássica. Trata-se, neste caso, do teatro itinerante, praticamente em extinção em solo pátrio, mas que, a par das dificuldades, esforça-se para manter uma tradição pautada nos espetáculos circenses, ao mesmo tempo em que tem se mantido também buscando inspiração e elementos na cultura erudita, sem descuidar, porém, de conectar-se ao mundo em que a técnica, a comunicação rápida, a agilidade das ações se fazem presentes.

Repensar a memória destes grupos teatrais, resgatá-la e, a partir dela, repensar a cultura, em especial, popular, constitui um desafio ao pesquisador. Aliás, este pesquisador, em frente ao rico universo que se depara no circo-teatro, percebe que a memória, naquele espaço, se corporifica em diferentes formas: o artista que se vale do recurso mnêmico para recompor o ofício aprendido com seus antepassados; o artista que, como cidadão, faz parte de uma nação e, como tal, recorda os eventos oficiais de que tomou parte ou conhecimento; o artista que tem uma trajetória de vida que subjaz às personagens encenadas, enfim, identidades que se fazem presentes, se constroem, desconstroem e reconstroem ao encontrar-se com a história do teatro, do palhaço, da vida, do país.

No espaço teatral, representado, neste caso, pelo Teatro de Lona Serelepe, estão presentes as reminiscências dos atores e dos espectadores, do mesmo modo em que se representam, no imaginário de cada um, as transformações sociais vivenciadas pelo país. Dos tradicionais dramas, pouco restou, embora os textos estejam lá, guardados, pedindo espaço para serem redescobertos. Desnecessário recordar que aos teatros mambembes coube o papel de levar cultura ao interior do país e sustentar, a partir de

certa distância, os grandes espetáculos montados em São Paulo, Rio de Janeiro ou Porto Alegre; fixando-se, pois, nestes teatros, parte da nossa trajetória cultural que, na atualidade, se volta para o riso fácil, a comédia como forma de sublimar a rotina, a crise econômica, a pressão social. Revisitar o teatro mambembe, reencontrar o palhaço, com suas roupas extravagantes, em última instância, é recompor a história de vida da maioria dos brasileiros, é reconstruir reminiscências sobre as quais se forja o que somos.

Por fim, a volta ao teatro mambembe, o encontro com aqueles homens e mulheres que seguem uma tradição secular, significa também a aposta na cultura, na releitura dos textos consagrados e, por vezes, rejeitados pelo público, de modo a extrair deles lições sobre a contemporaneidade que tanto nos aflige.

Referências

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- 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.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- 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. de Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.
- MOISÉS, M. *A criação literária. Vol. II: Prosa*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- POLLAK, M. “Memória e Identidade Social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-2.
- PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RICOUER, P. *O si-mesmo como um outro*. Tradução Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.
- 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).
- SILVA, E. *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.
- TEATRO DE LONA SERELEPE*. Disponível em <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php>> Acesso em 11 fev. 2008.