

TRADIÇÃO, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES NO CIRCO-TEATRO: O TEATRO DO BEBÉ NO RIO GRANDE DO SUL

Darlan de Mamann Marchi

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - UFPel

E-mail: darlanmarchi@hotmail.com

Orientadora: Dr^a Isabel Porto Nogueira

Professora do PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural – UFPel

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a memória e a tradição a partir do circo-teatro como expressão da cultura popular. Inicialmente, em uma perspectiva mais ampla, discute-se a memória de uma cultura cômica popular e aspectos que a caracterizam e a constituem. Num segundo momento, volta-se o olhar à memória familiar e a relação entre memória individual e memória coletiva que ocorre nesse espaço marcado pela teatralidade circense e pelo convívio familiar, trazendo como exemplo o Teatro do Bebê, circo-teatro que atua na região sul do Rio Grande do Sul. Por fim, analisa-se o circo-teatro como tradição popular onde convivem ao mesmo tempo elementos do passado e do presente, um espaço vivo de expressão cultural em constante transformação, permeada por representações que permitem a circulação e atualização de memórias.

Palavras-chave: circo-teatro, memória, tradição.

ABSTRACT

This essay reflects on the memory and tradition from the circus-theater as an expression of popular culture. Initially, in a broader perspective, we discuss the memory of a popular comic culture and aspects that characterize and form. Secondly, we look back to the family memory and the relationship between individual memory and collective memory that occurs in the space marked by theatrical circus and the family life, bringing as an example of the Teatro do Bebê, circus-theater that operates in southern Rio Grande do Sul. Finally, we analyze the circus-theater as a popular tradition which coexist at the same time elements of the past and present, a living cultural expression of a constant changing, permeated with representations allowing movement and update of memories.

Keywords: circus-theater, memory, tradition.

O circo-teatro consiste em uma prática cultural onde peças de teatro são realizadas no espaço da lona circense por um grupo de atores amadores. Geralmente interligado por um ramo familiar, tem no centro do trabalho um cômico protagonista ou o popular palhaço. Diferentemente do circo, no circo-teatro o espetáculo teatral é a principal atividade desenvolvida. Essa modalidade de apresentação teatral itinerante se inicia conforme Silva (2007) com a introdução do teatro popular no circo nacional a partir do final do século XIX, através do cômico Benjamin de Oliveira¹, precursor do circo-teatro brasileiro.

Alguns aspectos como a vida mambembe, a construção coletiva da atividade cênica e o diálogo de diversas manifestações artísticas no espetáculo, são características dos grupos circenses. Cabe ainda expressar no que se refere ao circo-teatro, que não há uma separação específica do que seria a linguagem de circo e a de teatro, pois ambas se mesclam nesse espaço (SILVA, *ib.* p. 24). O termo “teatralidade circense” utilizado por Silva parte da compreensão do caráter multifacetado do artista popular circense, o que envolve um conjunto de referências adquiridas no decorrer de sua trajetória.

Há entre as heranças culturais dos circenses e as dos lugares para onde migraram cruzamentos ininterruptos, que resultam em continuidades e inovações na construção dos espetáculos. Os circenses ao se apresentarem aqui e ali como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos, autores e atores, vão realizando trocas de experiências e ressignificações com outros modos de produções artísticas que, por sua vez, também são múltiplas (Idem, *ib.* p. 22).

Esse caráter dialógico, de um aprendizado que ocorre no decorrer da própria atividade conforme as necessidades, o interesse e as conjunturas que se apresentam a esses sujeitos, é algo recorrente dentro da cultura popular. Compreende-se aqui cultura popular a partir da definição de Burke (1989, p. 25), que a definiu como “a cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das ‘classes subalternas’”.

Pode-se observar um olhar das ciências para o estudo da cultura popular a partir do que Burke (*ib.* p.31) chamou de “a descoberta do povo”, ou seja, do movimento do final do século XVIII e início do século XIX, onde a cultura tradicional da população das classes mais humildes passa a ser vislumbrada pela intelectualidade do período. Isso ocorre dentro de um contexto de mudanças advindas do período da Revolução Industrial que provocaram a urbanização das grandes cidades europeias, deslocando estruturas sociais vigentes até então e reformulando manifestações populares que há séculos estavam inseridas nas comunidades tradicionais interioranas. Hobsbawn (2006, p. 11) expressa que “as sociedades que se

¹ A trajetória do artista popular Benjamin de Oliveira, é tema da tese de doutoramento da historiadora Ermínia Silva. A tese gerou a obra “Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil”, editado pela Altana em 2007.

desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram naturalmente obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções e rotinas com uma frequência maior do que antes”, o que ocasionou o diálogo entre aspectos culturais múltiplos, desde os mais rígidos e esteticamente elaborados pela cultura burguesa até os da linguagem popular.

Um exemplo desse diálogo de linguagens que ocorre a partir desse período é o surgimento do circo. Segundo Bolognesi (2003, p.36), “a aproximação da arte popular das feiras com a equestre militar possibilitou o surgimento do espetáculo circense que vai se perpetuar até os dias atuais”. O circo, nos moldes atuais surgiu na Europa do século XVIII e congregava atividade acrobática, equestre militar, de ginástica, números com animais e malabares.

Ao tecer uma análise sobre a complexa relação entre o popular e o erudito e as inúmeras influências, sejam elas religiosas, espaciais, sociais e que compõe as tradições populares, Burke (ib., p. 52) cita o palhaço como exemplo de uma das figuras que estavam presentes “tanto nas cortes como nas tavernas”. Os cômicos, os bufões, os bobos, os *clowns* e posteriormente os palhaços como se conhece hoje, há muito tempo encontravam-se inseridos no tecido social de diferentes comunidades. Porém, na atualidade com a incursão do palhaço junto ao circo, essa relação acabou criando uma representação que delimita o seu espaço ao da lona. Fala-se em palhaço logo se pensa no circo, fala-se em circo, logo se pensa no palhaço.

Muito antes do período que se denominou por Idade Moderna, a comicidade já se manifestava nos espaços populares. Assim, “[...] as praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou de madeira; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos [...]” (SILVA, ib. p. 34). Uma das formas artísticas que remontam o período medieval e que vão estabelecer uma relação até os dias atuais com diferentes estilos teatrais cômicos é a *commedia dell'arte*. Tratando-se de um estilo teatral popular, geralmente apresentado por grupos itinerantes e onde os atores desempenhavam durante toda a carreira um personagem-base. Essa estrutura é fonte de todo um contexto carnavalesco anterior, onde as máscaras e as pantomimas serviam para estabelecer momentos de sátira e crítica social. Entre os personagens-base vamos encontrar categorias pautadas pelas relações de classe.

O esteio do elemento cômico eram os Zanni, as figuras e servos provenientes de Bérghamo. [...] O Zanni geralmente aparece em parelha. É esperto, malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão. Usa uma meia máscara feita de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio. Os sucessores de Zanni constituem legião – Brighella e Arlecchino, Tuffaldino, Trivellino, Coviello, Mezzetino, Fritellino e Pedrolino. [...]

O alvo e o objeto dos jogos cômicos são os tipos passivos, sempre trapaceados, que se tornam caricaturas grotescas de si mesmos. São encabeçados por papéis paternos, Pantallone e Dottore. Pantallone, o senil, rico e desconfiado mercador de Veneza, o Signor Magnifico com o cavanhaque branco e o manto negro sobre o casaco vermelho, possui uma filha casadoira, ou atrai a gozação por ser ele próprio um cortejador tardio. (BERTHOLD, 2008.p. 355)

Na *commedia dell'arte* estão inseridas questões presentes em diferentes expressões da cultura popular, relativas às “impurezas humanas” como a avareza, a ganância, a enganação, a gula e a luxúria. Nos enredos, que se desenvolvem geralmente o personagem central é um servo², base das figuras do Arlequim, da Colombina e do Pierrô, personagens tão difundidas nas manifestações populares carnavalescas, sendo esse último à inspiração para o palhaço contemporâneo. Toda essa estrutura é, conforme Vendramini (2001, p.58),

Conseqüência natural de uma linha ininterrupta de teatro popular, que começa com os Flíacos, ainda na Grécia Antiga, passando pelo teatro folclórico e pela Atelana, formas já oriundas da Itália, para não falar das fontes eruditas devidas a Terêncio e Plauto. Depois do seu apogeu, a *commedia dell'arte* vem pontuando a história do teatro de interferências de graus variados de intensidade, porém sempre inegavelmente significativas, marcando desde a carreira de clássicos como Goldoni (e seu opositor, Gozzi), Molière e Marivaux, como dos modernos que, já no século XX, tanto do ponto de vista da dramaturgia quanto da direção teatral, retomam fórmulas e temas oriundos daquela forma do fazer teatral.

No universo da teatralidade popular o riso e o risível são pontos cruciais. Pensar esse tema a partir de uma noção temporal de longa duração no que concerne a ideia de uma cultura cômica popular³ como expressa Bahktin (2010) é basilar para se buscar analisar aspectos dessa comicidade nas manifestações populares da atualidade. Elementos característicos como personagens jocosos, situações de escárnio e figuras grotescas estão impressas nas manifestações carnavalescas e compõem aspectos universais da cultura cômica e estão presentes em maior ou menor grau nas mais diferentes expressões da comicidade em outros tempos e na atualidade.

O riso é o efeito do jogo dessas manifestações sobre o ser humano e é também o provocador do pensamento sobre como se organizam as estruturas da expressão da cultura

² Essas releituras da estrutura da *commedia dell'arte* podem ser observadas nos autos populares ou nas peças teatrais farsescas. Um exemplo da utilização contemporânea dessa linguagem está na obra do escritor brasileiro Ariano Suassuna. Em o “Auto da Compadecida”, por exemplo, encontra-se personagens cômicos, geralmente em situações de miserabilidade. Personagens como os de João Grilo e Chicó, que não possuem escrúpulos mentem e trapaceiam para conseguir dinheiro, comida ou sexo. Eles representam uma espécie de anti-heróis que utilizando da comicidade e vistos dentro do contexto social do qual são vítimas, acabam ganhando a simpatia do público.

³ Categoria criada por Bakhtin (2010, p.50) onde o autor destaca a mesma como sendo “infinita” e “extremamente heterogênea nas suas manifestações”, em sua obra busca analisar teoricamente a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento através da obra literária de Rabelais, buscando “[...] revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica e seu valor estético”.

cômica popular. Como afirma Bergson (1983, p.06) “não há comicidade fora do que é propriamente humano”, uma vez que o homem é “um animal que ri”. Sendo o riso uma manifestação em grupo - ri-se de alguém, ou com alguém - e de algo que é de ordem humana, ele possui um significado social. Assim, é possível pensar sobre o risível enquanto provocador do deslocamento de algumas convenções sociais, permitindo o rearranjo destas convenções ou dependendo a situação, até mesmo a permanência das mesmas.

Os motivos do riso estão na gozação e na jocosidade com as fragilidades humanas onde os papéis estão instituídos na organização da vida em família e sociedade. Desde as peças teatrais cômicas medievais aspectos referentes a conflitos entre pares divergentes fazem parte do enredo das comédias, algo que se pode perceber até nos mais atuais programas de humor. Dependendo sempre do contexto social e do período em que se passa a encenação encontram-se em operação duplas como, por exemplo, patrão/empregado, marido/mulher, político/povo etc. Personagens como bêbados, miseráveis espertalhões, velhos com enorme apetite sexual, gigantes glutões, humanos com deformidades físicas são figuras recorrentes no campo do humor. Nesse território os apetites humanos e todas as formas de expressão que remetem ao baixo ventre estão presentes naquilo que Bakhtin (ib. p.17) chama de realismo grotesco, onde “o elemento material e corporal é profundamente positivo”, e vai se colocar na oposição de uma “separação das raízes materiais e corporais do mundo”. O autor completa esse pensamento afirmando que “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Em Bakhtin encontramos uma ligação cosmológica, uma interligação com o corpo rebaixado, com o riso e o humor no qual esses personagens cômicos vão beber para a realização de seu trabalho no intuito de provocar o riso. Conforme Ramirez⁴,

Uma mirada irónica sobre el mundo (como le que da el humor grotesco) nos relaciona de distinta manera com él, y nos ofrece como estado anímico la posibilidad de una representación desmistificadora y desolemnizadora de todo aquello que da lugar, bajo una forma críptica o repressiva, al miedo, al odio o a la adoración: se trata efectivamente del elemento de una cosmovisión. Es ló que destaca Bajtín de la cultura popular carnavalesca; el humor carnavalesco como cosmovisión és la herramienta de su valoración.

A leitura trazida por Bakhtin amplamente humanizadora e positiva do riso e do cômico pode ser analisada a partir de Chartier (1990, p. 200) como um artifício onde se

⁴ Fonte: Revista Dimensión Antropológica. Volumen 05. s/d.
Disponível em <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1491>> Acesso em 24/06/2012

expressam as representações populares, ligadas à dimensão social e política. Ao analisar a cultura popular e sua dimensão política do período aristocrático francês, o historiador exemplifica que características dessa cultura, como por exemplo, aspectos de festividades e manifestações populares eram utilizadas pelo Estado nos atos de punição de revoltas e violência como “as execuções simbólicas e as penalizações de escárnio” onde se utilizavam “máscaras, trajes de disfarce e ritos de inversão”.

O popular transgride assim as barreiras da ideia de cosmovisão a que está atrelado conforme Bakhtin e no período moderno como é possível analisar em Chartier torna-se também um conjunto de representações da cultura popular utilizadas a serviço de interesses políticos. Porém, estabelece-se um paradoxo nessa análise, pois as classes subalternas enquanto produtoras das simbologias e alegorias geradoras da comicidade e do riso, “[...] saberão apoderar-se delas, para desvia-las, colocando-as ao serviço da demonstração da soberania, mas esta perdura também numa autonomia que a torna leitora dos desvios do Estado [...]”.

Como é possível observar, a linguagem popular é criadora de uma estrutura cômica formadora de estilos nas artes, mas que também transborda em representações que passam a vida em sociedade. A teatralidade popular se alimenta daquilo que as convenções sociais criadas passaram a tratar como fraquezas humanas e que se manifestam nas relações sociais instituídas, ao mesmo tempo, as representações dessa linguagem popular passaram a ser incorporadas e reelaboradas por essas instituições. É nesse princípio que está colocada a figura do personagem cômico-grotesco como o palhaço do circo-teatro. A teatralidade popular é a base da figura do palhaço do ambiente circense contemporâneo, com suas roupas coloridas, nariz vermelho, sapatos grandes, agindo com ingenuidade ou esperteza dependendo da situação. Ele engloba esse aspecto mundano, e por isso, é repleto de representações da materialidade humana e dos seus engodos, defeitos e fragilidades.

O CIRCO-TEATRO, O PALHAÇO BEBÉ E A MEMÓRIA

Primeiramente relegados a um segundo plano dentro do circo, como uma atividade de distração do público entre uma atividade acrobática e outra, a figura do palhaço passa a ser protagonista dos circos-teatro ou teatros de lona brasileiros. Acredita-se que na década de 1920 é que o circo-teatro teve seu apogeu, espalhando-se pelo interior do Brasil, com destaque nas regiões sul, sudeste e nordeste nas décadas de 30 e 40 (ANDRADE JR., 2000.p.08). Segundo Prado (1999, p. 89-106), no início século XX anterior ao período

modernista, o cenário cultural brasileiro estava marcado pela rigidez das artes tidas como “elevadas”. As companhias de teatro de revista, as operetas e os grupos ambulantes eram vistos pela elite como grupos de importância secundária tendo maior inserção junto à população de menor poder aquisitivo.

Essa expressão teatral popular ainda perdura nos dias atuais, através de alguns circos-teatro em atividade pelo Brasil. No passado apresentavam melodramas e comédias clássicas, hoje o palhaço presente na teatralidade circense em geral é sua referência central, por vezes, emprestando seu nome a própria companhia teatral e desenvolvendo o papel de protagonista não só no espetáculo como na estrutura familiar que mantém viva a atividade. Sobre a atividade desses grupos Bolognesi (ib. p.100), destaca:

[...] Em outras regiões, como os estados do Sul, a presença do teatro cômico, sob a lona, dá ao palhaço uma importância peculiar. A pesquisa no Sul comprovou as seguintes companhias que se dedicam exclusivamente ao circo-teatro: Circo-teatro Bebé, Teatro Serelepe, Circo-Teatro popular de Curitiba [...]

Conforme exemplifica o autor, temos como expoente da atividade dos circos-teatro no Rio Grande do Sul o Teatro do Bebé, que se encontra em plena atividade. O trabalho com teatro mambembe na família Almeida iniciou em 1929 na cidade de Sorocaba em São Paulo, quando o patriarca José Epaminondas de Almeida, cômico de nome artístico Nho Bastião, juntamente com a irmã Isolina de Almeida a Nh’Ana, executaram números cômicos com inspiração caipira. Posteriormente montaram o circo-teatro “Politeama Oriente”, uma casa de espetáculo itinerante feita com folhas de zinco que era montada em diferentes cidades. De São Paulo, a dupla juntamente com a família e atores que passaram a fazer parte do grupo, excursionaram nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Na década de 40 Nho Bastião segue sozinho com sua casa de espetáculos itinerante enquanto a irmã monta seu próprio empreendimento teatral em Santa Catarina. Nho’Bastião faleceu precocemente no Paraná e o filho José Maria de Almeida, o palhaço Serelepe retoma as atividades com o teatro Serelepe na cidade de Cruz Alta – RS no ano de 1962. No entanto, logo que completa 15 anos o filho mais jovem José Ricardo de Almeida passa a se destacar como cômico e a atuar no circo-teatro da família, como palhaço Bebé. No ano de 1994, Bebé monta seu próprio circo-teatro de lona e passa a excursionar pela região sul e litoral do Rio Grande do Sul, trabalhando basicamente com a esposa, também filha de atores de circo-teatro, e os nove filhos do casal.

Essa é a estrutura básica do Teatro do Bebé até os dias atuais, ao longo de duas décadas de trabalho na qual dramas clássicos das companhias de repertório como “O céu uniu dos corações”, “Marcelino pão e vinho”, “Dama das Camélias” entre outros, deixaram de ser

apresentadas aos poucos e a comédia, ligada diretamente a figura do palhaço, passou a tomar proeminência. Atualmente localizado na cidade de Pelotas e região, o Teatro do Bebê possui um grande apelo junto ao público que paga ingresso a preços populares e peças que tem estrutura ainda do início das atividades da família com o teatro há mais de 80 anos, mas adaptadas a questões do tempo atual através da improvisação do cômico Bebê, protagonista dos mais de 30 espetáculos que o grupo encena.

Os espetáculos cômicos com títulos como “Bebê o galã da Rede Globo”, “Bebê e a mulher bonitinha, mas ordinária”, “Bebê e a maldição do lobisomem”, “Bebê e sua família na capital”, “Bebê o soldado recruta”, “Bebê o pai de Santo” entre outros, acompanham a própria história da família com o teatro e vão sendo repassados pela prática diária e pela oralidade. Da mesma forma, como se pode perceber pelo próprio título, vão sendo adaptados e relacionados à referenciais da atualidade. O espetáculo cômico é apresentado pela trupe familiar no palco montado no interior da lona e possui um caráter adulto por ser permeado por textos e frases de duplo sentido com piadas e situações com apelo sexual. As situações engraçadas que vão se desenvolvendo acontecem da interação entre o ator secundário ou “escada” como é chamado aquele que prepara a piada, e o palhaço, o protagonista encarregado de finalizar a situação cômica. Improvisações e brincadeiras com pessoas da plateia também são constantes durante a encenação. Os espetáculos acontecem principalmente no turno da noite no lugar onde a lona está montada, geralmente num bairro ou terreno da periferia da cidade.

Em consonância com as informações trazidas até o momento, compreende-se que o teatro cômico além de ser o trabalho dessa família é também uma atividade cênica que possui uma dimensão histórica que a constitui. Por outro lado, a prática do circo-teatro desenvolvido pela família do Teatro do Bebê também adquiriu características específicas, dialogando com as regiões e as comunidades por onde passa. Dessa forma, não seria a atividade do circo-teatro um espaço de compartilhamento de memórias, que marca as identidades daqueles que o fazem? Um espaço vivo de ressignificação e manutenção de uma forma teatral cômica que atravessa os tempos e guarda aspectos de diferentes formas de expressão da comicidade da cultura popular?

As referências que o indivíduo adquire e que são definidoras de sua identificação com o mundo que o cerca e de suas ações no espaço onde está colocado, possuem influência do meio social, com as trocas e relações que estabelece. Para Halbwachs (1990, p. 25-26) uma vez que a pessoa sustenta suas lembranças nas lembranças dos outros ela sente-se mais segura quando as evoca, e nesse momento é “como se uma mesma experiência fosse recomeçada,

não somente pela mesma pessoa, mas por várias”. Conforme o autor, mesmo quando estando sozinho o indivíduo lembra-se de algo, mesmo assim as lembranças permanecem permeadas de informações de outros, elas permanecem sendo coletivas.

Ainda conforme Halbwachs (1990) é no âmbito familiar que a memória está em seu estado mais fortalecido, sendo que na infância é que a pessoa adquire as memórias que a situam em um espaço de pertencimento. Mesmo com as rupturas que possa ter sofrido no decorrer da vida, através da sua inserção em outros grupos e de novas e sucessivas experiências, sua base inicial de pertencimento continua sendo a família, pois, “(...) é no quadro da família que a imagem se situa, porque desde o início ela estava ali inserida e dela jamais saiu” (Idem, ib.1990, p. 39).

O espetáculo desenvolvido no circo-teatro como no caso do Teatro do Bebê, é uma atividade desenvolvida em família, onde as crianças desde pequenas convivem ambientadas com o espaço da lona, em contato com o público e o palco. Esses homens e mulheres desde cedo se inserem no processo do fazer artístico, aprendendo com os adultos todo um arcabouço de conhecimento temporalmente construído e que é transmitido pela oralidade e pela experiência cotidiana. Nesse ambiente, os agentes família e teatro dialogam constantemente, como podemos perceber na fala do ator José Ricardo de Almeida, o Bebe, quando fala do processo de criação de sua máscara de palhaço:

Fui mudando a maquiagem. Eu tenho um primo em Garopaba, que foi um grande cômico, Tareco. Aposentado, agora. Quando eu decidi ser palhaço, eu me baseei nele. Até fico com tristeza, ele tá com 68 anos e não tem nada, uma gaita só. Às vezes, eu encontro ele na frente do espelho sentado, chorando. Minha pintura é praticamente baseada na dele. Essa pintura se assimilou muito com o meu rosto. Meus olhos realçam muito, dá um brilho incrível. O palhaço é uma coisa alegre, sorridente. A própria pintura, a boca pra cima, é sinal de alegria⁵.

Pode-se perceber na fala do artista a influência familiar em um aspecto essencial do conjunto de técnicas utilizadas no espetáculo teatral: a maquiagem. A pintura do rosto é elemento que constitui a personalidade do personagem, é parte da sua construção performática dentro do conjunto da atuação. A partir disso, é possível refletir sobre o grau de influência dessas memórias familiares compartilhadas e como elas permeiam ao mesmo tempo a dimensão pessoal e a dimensão profissional do artista. A máscara utilizada pelo palhaço, um artifício cênico fundamental que identifica o personagem está ao mesmo tempo ligada à lembrança de um familiar, a um sentimento. Izquierdo (1989) ao tratar da formação de uma memória, mais especificamente no que se refere à consolidação da mesma, expressa que “as

⁵ Entrevista de Bebê no livro “Circos e Palhaços Brasileiros”. BOLOGNESI, 2009, p.163.

memórias adquiridas em estado de alerta e com certa carga emocional ou afetiva são melhor lembradas”. No caso de Bebê a sua maquiagem, parte fundamental daquilo que leva riso e alegria ao público, é ao mesmo tempo um fator onde está ancorada uma lembrança familiar.



Figura 1 - José Ricardo de Almeida - O Palhaço Bebê.

Fonte: Disponível em: < <http://www.teatrodebebe.com.br/elenco.htm> > Acesso em 31 de jul 2012

Em outro trecho da entrevista, quando fala do início de sua atividade como palhaço, Bebê relata: “[...] Eu não achava que dava para isso, mas a sobrevivência, aquele negócio de ter que sobreviver já com filhos, porque eu casei com 15 anos. Eu trabalho com a mulher e os filhos” (BOLOGNESI, 2009, p.163). Nesse ponto também é perceptível como a questão familiar foi preponderante para a decisão do lado profissional. O ator que até então trabalhava como ator secundário e em outras funções dentro do circo-teatro da família, passa aos poucos a assumir o papel de cômico protagonista. O papel que assume como chefe de família também o leva a assumir seu próprio teatro. Com isso, é possível perceber que as relações internas estabelecidas pelo grupo acabam adquirindo influências dos filhos que se casam, se afastam e formam novos núcleos familiares. Foi analisando tais rupturas no ambiente familiar e suas implicações na memória desse novo núcleo familiar que Halbwachs (ib. p.124) considerou que nessas situações,

[...] se descobrem não somente os caracteres pessoais dos dois esposos, mas tudo que herdaram de seus pais, dos ambientes onde viveram até então; para que um novo grupo se edifique sobre esses elementos, é necessário toda uma série de esforços em comum através de muitas surpresas, resistências, conflitos, sacrifícios, mas também de muitos acordos espontâneos e encontros, consentimentos, encorajamentos, descobertas feitas juntos no mundo da natureza e sociedade.

No meio dessa complexa teia das relações familiares, é que está as memórias que dão sentido a identidade do grupo, pois, “[...] O conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma mesma família, observa Halbwachs, participa da identidade particular dessa família.” (CANDAU, 2012, p. 137). Todo esse contexto passa também a adentrar no campo da construção da própria identidade profissional do grupo teatral circense, isso fica perceptível quando na seguinte declaração de José Ricardo:

Quando a pessoa casa muito cedo é privado de muitas coisas. Então, eu acho que no Bebê eu ponho tudo para fora. O personagem supre minhas deficiências. Às vezes falo coisas que na minha vida atual eu não falo. Quando eu estou revoltado com alguma coisa, eu aproveito o Bebê para falar. Ele é minha válvula de escape. (Idem, ib. p. 166)

Como se pode notar até esse instante, há uma confluência constante entre a memória familiar e a profissional em tudo que se abordou até aqui. Essa característica é definidora da identidade e, portanto do compartilhamento mnemônico que permite a continuidade da atividade cultural da qual são detentores. Candau (ib. p. 44) afirma que em um núcleo menor de relações humanas - uma aldeia, uma comunidade, uma família – as memórias compartilhadas são mais sólidas o que isso constitui “[...] uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade”. Esse entendimento permite a reflexão sobre o que contribui para manter uma família em torno da atividade teatral popular mambembe, mesmo com os inúmeros desafios que as rápidas transformações dos tempos atuais têm imposto à atividade tradicional. A maior pertinência do trabalho do circo-teatro está nas comunidades periféricas de cidades pequenas e medianas onde mantém uma relação de proximidade através do uso de referenciais das próprias comunidades nos espetáculos⁶.

Essa memória forte e organizadora que aborda Candau(2012) e que possibilita a permanência da atividade tradicional está alçada nas memórias compartilhadas coletivamente como preconiza Halbwachs(1990) ou seja, nos momentos vividos no passado e que produziram os ensinamentos que foram sendo repassados. Estando na pertinência das memórias compartilhadas por um grupo, nos conhecimentos, nas crenças, nos ritos, ou seja, elementos definidores das representações formadores de identidades, é que dois tempos, passado e presente passam a conviver e a se reconfigurar.

⁶ Os grupos de circo e circo-teatro, por sua característica mambembe utilizam-se do artifício de usar nomes de locais e pessoas conhecidas do bairro ou da região no espetáculo para criar uma proximidade e ganhar confiança do público novo. O nome do prefeito da cidade, do padre, o nome do mercado, do rio que corta a localidade, são exemplos desses artifícios que são inseridos no decorrer do espetáculo.

No entanto, Candau (ib. p.48-49) também estabelece contrapontos às ideias de Halbwachs em relação à memória coletiva ao dizer que este “se equivocou em ver nas memórias individuais os ‘fragmentos’ da memória coletiva, conferindo a essa a substância com a qual tende a despojar as primeiras”. No caso da família do circo-teatro do Bebê, o cômico central do grupo constrói sua própria imagem de artista e como ela dialoga constantemente com o cotidiano familiar que mantém os membros da família (esposa, filhos, sobrinhos) inseridos no entorno do trabalho do teatro. Mesmo fazendo parte de uma tradição familiar maior o artista insere no trabalho suas vivências que são familiares, mas também pessoais e conseqüentemente partem da sua subjetividade. A figura do palhaço, protagonista e diretor das peças teatrais, chefe da empresa e pai de família são posições que andam juntas e se inter-relacionam nesses dois espaços: na lona do circo e no âmbito familiar.

Candau (ib. p. 141) corrobora para esse entendimento quando expressa que a memória familiar mesmo sendo compartilhada por um grupo é “redigida em primeira pessoa” visto que, o indivíduo utiliza essas referências que de um modo se colocam provisoriamente totalizantes sobre seu passado na constituição de sua identidade, porém ao mesmo tempo esse é um exercício de alteridade. Afinal, cada indivíduo exerce de forma reflexiva o seu entendimento sobre os acontecimentos em família e acaba por “[...] narrar sua própria história que será confrontada com a dos outros membros da família”. Assim, reforça o autor que a memória familiar passa a ser um espaço onde estão presentes ao mesmo tempo “a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação”.

Tais concepções a princípio antagônicas são o que Ricoeur (2007, p.142) trata como a “tradição dos coletivos” e a “tradição do eu”. Ao mesmo tempo, no entanto, o filósofo estabelece a ideia de uma “tradição dos próximos”, como um contraponto, uma forma de diálogo entre uma teoria que remete ao subjetivo e outra que remete a uma abordagem holística e propõe assim uma visão tríplice em relação à memória. Uma alternativa a se construir em contraponto a essa dicotomia, uma vez que as relações que o grupo estabelece estão entre o individual, o familiar e o coletivo.

Considerando também que “a memória não é um núcleo compacto e impenetrável (...) mas um processo moldado no tempo histórico” (PORTELLI,1996,p. 109) e que quando compartilhada contribui para a manutenção e formação de uma tradição é possível se avançar a um próximo ponto da discussão, a partir de um olhar que remeta ao tema do circo-teatro enquanto tradição tendo em mente as ideias de Hobsbawm (ib. p. 10) quando a coloca

enquanto invenção definindo-a como um “conjunto de práticas” que expressam uma ideia de “continuidade em relação ao passado”.

UMA TRADIÇÃO EM MOVIMENTO

Todavia, o que se buscou ao versar brevemente sobre a comicidade, o riso, bem como às concepções bakhtinianas sobre o realismo grotesco, foi a intenção de compreender esses elementos como pontos de unidade impressos em diferentes expressões culturais populares ao longo do tempo. Estando o palhaço composto por traços do cômico grotesco na atividade do palhaço no circo-teatro, é possível perceber que estes elementos passam a fazer parte de uma memória compartilhada da comicidade.

Nesse panorama, pode-se empreender uma relação com o estudo de Halbwachs (ib. p. 167-169) sobre a memória coletiva nos músicos. Conforme o sociólogo o grupo do qual faz parte o músico é que dá significado aos símbolos que ele utiliza para executar sua atividade, isso é parte de “[...] todo um meio social, os músicos, suas convenções, e a obrigação que se impõe a nós, para entrar em relação com eles [...]”. O músico passa com o tempo a não precisar mais olhar para a partitura na execução das músicas no sentido de que “os movimentos que executa estão ligados entre si” em um mecanismo que tem seu princípio exterior, ou seja, está ligado “ao sistema de sinais fixado pelo grupo sobre o papel”.

Poder-se-ia fazer essa abordagem pensando também em um conjunto de signos que corroboram com a ideia de uma memória coletiva do palhaço ou cômico popular. O ator desenvolve uma série de mecanismos utilizados, aprendidos coletivamente e que tornam a atividade realizável como, por exemplo, a apurada percepção do cômico quando do momento do improvisado, o modo de fazer a maquiagem, o tempo da piada, da sua perspicácia para perceber o público ou para alterar o enredo e adaptá-lo. Afinal,

O repertório circense é mnemônico, transmitido através das sucessivas gerações familiares. Entre as companhias há uma incessante troca de informações, com as consequentes alterações. A dramaturgia cômica circense (especialmente os esquetes) apoia-se em roteiros sucintos, motivos gerais que se prestam à improvisação e à criatividade dos artistas, especialmente dos cômicos. (BOLOGNESI, 2003, p. 172)

De um conjunto de características que guardam reflexos da comicidade grotesca, que passam por uma releitura temporal, de ordem coletiva e individual, é que se estabelece a tradição familiar do circo-teatro. Essa tradição está enraizada nas memórias que são compartilhadas em família e também enquanto parte de um grupo mais amplo, ou seja, dos palhaços ou cômicos populares. Conforme Candau (ib. p. 121):

Aquilo que denominamos como tradição própria a um grupo é a combinação entre transmissão protomemorial e memorial que interagem uma sobre a outra fazendo, por exemplo, da tradição religiosa ‘um sistema organizado de pensamentos e gestos’. Para viver e não apenas sobreviver, para ser transmitida, e, sobretudo, recebida pelas consciências individuais ‘em inter-relação, em conexão de papéis, em complemento de funções’ essa combinação deve estar de acordo com o presente de onde obtém sua significação. Ela será autêntica, quer dizer que terá sua força – a de conferir aos membros de um grupo o seu sentimento de compartilhamento de sua própria perpetuação enquanto tal – de sua autoridade, aquela de uma transmissão efetiva e aceita.

Quando se fala em tradição parte-se do entendimento de que estão envolvidos dois pontos fundamentais, primeiro de que a tradição deve situar-se em um espaço temporal relativamente longo. Em segundo lugar, como afirmou Candau anteriormente quando se referiu ao diálogo com o presente, é seu caráter atualizável. O que mantém viva a tradição é sua capacidade ambivalente de ser ao mesmo tempo mantenedora e renovadora de aspectos originários, o que se dá no decorrer da sua transmissão. Nesse ponto Hobsbawn (ib. p.11-12) menciona a repetição como geradora de “um certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume”, o que caracteriza uma forma de ritualização.

Em relação ao circo-teatro o comediante, demais atores e público não deixam de fazer parte de um ritual. Com funções específicas, dentro de um espaço físico e no tempo da duração do espetáculo, as pessoas se dispõem a cumprirem funções para que o objetivo maior seja alcançado, ou seja, rir. Pois, através do riso alcança-se uma espécie de desprendimento da realidade imediata e do conjunto de convenções estruturadas pela sociedade.

Durante o espetáculo quando o individuo dispõe-se a assistir e entra no espaço da lona, ao mesmo tempo em que se propõe divertir-se com a comédia e a rir, também se permite a possibilidade de ser alvo das brincadeiras e improvisações do palhaço, se coloca sob o risco da ridicularização, de ser material para a troça. Ri dos outros, permitem-se rir de si próprio e ser alvo do riso. No caso do Teatro do Bebê, o público ri também dos problemas sociais que viram piada na ação do cômico, desde os mais próximos como o da rua esburacada em frente de onde está o circo, da falta de esgoto no bairro até os problemas mais gerais como da corrupção dos políticos e da falta de investimento para as áreas da saúde e educação. As notícias midiáticas mais atuais e que recheiam as páginas dos jornais, até as páginas policiais, também viram matéria-prima para o trabalho do cômico. Nesse sentido, compete ao cômico e atores,

[...] a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, as hierarquias e as ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um

momento de suspensão da reificação dominante. É a voz da antiordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existência. Nesse aspecto sobrevive no riso circense um traço ritualístico, uma espécie de ponto de ligação entre o fim e o recomeço, entre o morrer e o renascer do homem e da vida (BOLOGNESI, ib, p. 172).

Essa ambiguidade está presente no circo-teatro quer é um lugar onde há interação entre o individual e o coletivo, onde aspectos cômicos de uma longa duração temporal são reinventados e adaptados à contemporaneidade. É nas ações momentâneas ritualizadas através da relação cômico/plateia, que se expressa a tradição do circo-teatro, como no caso do Teatro do Bebê.

Nesse contexto está em pauta as noções de tradição e modernidade. As transformações cada vez mais rápidas, os avanços tecnológicos que encurtam tempos e distâncias exigem que se avalie de forma cuidadosa seus efeitos no âmbito da tradição. Os reflexos das mudanças contemporâneas impostas pela globalização têm alcançado as culturas populares nas últimas duas décadas, entre elas a cultura tradicional circense. Essa inquietação, conforme Canclini⁷ tem feito com que diversos pesquisadores busquem “reconceitualizar a cultura” a fim de colocar no centro do debate os “movimentos de interculturalidade suscitados pelas migrações, pelos fluxos econômicos, financeiros, midiáticos, de todo o tipo”.

O binômio tradição/modernidade é constante no que se refere ao circo-teatro, uma vez que ele não representa um compromisso com uma ideia de originalidade em relação ao passado, pelo contrário, está sempre se atualizando com o seu tempo e agregando elementos contemporâneos. No entanto, características primordiais como o nomadismo, a transmissão oral dos conhecimentos e os aspectos que remetem a comicidade popular e ao realismo grotesco continuam vigentes, por vezes reconfiguradas, mas sempre presentes. Com relação a esse embate referente às noções de diálogo entre modernidade e tradição Ramirez (2010, p.17) afirma a necessidade de buscarmos “novos conceitos e marcos interpretativos” em relação ao tema da tradição de forma que esse paradoxo fosse substituído e desse lugar a um modelo “triádico ou sistêmico”.

A conjuntura que leva Ramirez ao debate da necessidade de ampliar a visão sobre a questão da tradição parte de uma análise aprofundada sobre as mudanças que a globalização tem provocado. Muitas dificuldades e desafios à manutenção de diversas expressões da cultura popular têm sido observados, porém, de outro lado existem vários exemplos de adaptações e releituras. Assim, o autor ao analisar a questão das tradições populares indígenas

⁷ Entrevista de Néstor Garcia Canclini publicada em “Voces y culturas” - Revista de Comunicación, n. 17, Barcelona, 2001, p. 143-165.

no México e o movimento que chama de retraditionalização que ocorre de forma multifacetada e em diferentes campos e implicações, e acaba por afirmar que “*a llamada ‘interculturalidad’ constituye todavia, más una aspiración que una realidad*” (Idem, ib. p.66).

Com base nisso tudo, o circo-teatro se apresenta como um espaço onde todas essas questões encontram-se presentes. Enquanto trabalho cênico, itinerante e popular, ele agrega traços da comicidade popular grotesca com organização espelhada nas companhias de repertório das primeiras décadas do século XX, sendo o Teatro do Bebê um dos poucos grupos familiares com essas características ainda em plena atividade no país.

Essa modalidade de trabalho teatral abarca inúmeras linguagens que compõem uma prática cultural híbrida firmada em memórias familiares e ao mesmo tempo formadora de memórias e referências para a atividade no presente. A atividade teatral circense, revelada através do espetáculo e do trabalho do cômico e dos atores, é ao mesmo tempo lugar de individualidades, de referenciais familiares e também serve de combustível na criação de referenciais coletivos atuais. Um campo multifacetado de influências do passado e releituras contemporâneas em uma só atividade cultural.

CONCLUSÃO

A memória coletiva está ancorada no social, no grupo onde está sendo compartilhada e age diretamente sobre a identidade do mesmo. Nesse artigo procurou-se abordar essa questão sob a perspectiva do circo-teatro. No entanto, também foi possível observar que quando falamos da constituição do personagem, no caso do cômico, além das influências familiares e exteriores, também estão presentes dispositivos da subjetividade, das leituras processadas na individualidade.

Encontra-se assim uma convergência com relação a abordagem de Ramirez sobre a tradição na contemporaneidade, quando vislumbra a necessidade de outra concepção que ultrapasse a ideia de tradição/modernidade apenas como algo contraditório ou conflitante, e empreenda novas interpretações sobre o tema. Pois, antes de tudo é preciso atentar para a heterogeneidade da manifestação teatral circense, enquanto herança de uma cultura cômica popular de longa duração e que dialoga ao mesmo tempo com as influências do seu tempo.

Nesse espaço estão colocadas memórias coletivas, familiares e também, por sua característica nômade, as memórias de diferentes lugares e comunidades. Todas essas processadas na individualidade do ator/palhaço e são transformadas em material para a

atividade cênica, baseada na comicidade e no risível. Dessa maneira, o circo-teatro atual passa a ser um objeto constituído por uma multiplicidade de influências mnemônicas sem deixar de ser um lugar onde se mantém uma tradição. Assim, abordar memória e tradição a partir dessa perspectiva exige atenção na busca de ultrapassar olhares polarizados sobre as atribuições da memória e sobre a permanência da tradição.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE JR. Lourival. **Mascates de Sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-teatro Nh’Ana**. Florianópolis: UFSC, 2000. 208f. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós Graduação em História.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. 2º Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

HABA, Juan de la; SANTAMARÍA, Enrique. **Dilemas de la globalización: hibridación cultural, comunicación y política**. Entrevista com Néstor Garcia Canclini, publicada em Voces y culturas - Revista de Comunicación, n. 17, Barcelona, 2001, p. 143-165.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence O. **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext> Acesso em 23/06/2012.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de civitella Val di Chiana: mito, política, luto e sentido do passado. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996: 103-130.

PRADO, D. A. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.

RAMIREZ, Jesus Antonio Machuca. Patrimonio y retradicionalización en la cultura indígena y popular em Mexico. In: FERREIRA, Letícia Mazzucchi; MICHELON, Francisca Ferreira (org.) **Memória, patrimônio e tradição** . PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural, CAPES. – Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel, 2010.

_____. Mijail Bajtín y las nuevas orientaciones de la análisis em las ciencias sociales (la cultura cómica popular). Revista Dimensión Antropológica. Volumen 05. Disponível em: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1491>> Acesso em 24/06/2012

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, Unicamp, 2007.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A Commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. **Revista Trans/Form/Ação**, São Paulo, 24: 57-83, 2001.