UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
Instituto de Ciências Humanas

Dissertação

TEATRALIDADE DAS MARGENS:
OS SENTIDOS DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO, SUAS CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO TEATRO DO BEBÉ

DARLAN DE MAMANN MARCHI

PELOTAS, 2013

DARLAN DE MAMANN MARCHI

TEATRALIDADE DAS MARGENS:
OS SENTIDOS DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO, SUAS CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO TEATRO DO BEBÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - PPGMP da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Drª Isabel Porto Nogueira

Co-orientadora: Drª Ana María Sosa González

PELOTAS, 2013

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação
Bibliotecária Simone Godinho Maisonave – CRB-10/1733

M315t Marchi, Darlan de Mamann
Teatralidade das margens : os sentidos da memória e do patrimônio, suas continuidades e descontinuidades no Teatro do Bebé / Darlan De Mamann Marchi ; Isabel Porto Nogueira, orientadora ; Ana María Sosa González, Coorientadora. – Pelotas, 2013.
211 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2013

1. Circo-teatro 2. Teatro do Bebé 3. Patrimônio cultural 4. Memória I. Nogueira, Isabel Porto, orient. II. González, Ana María Sosa, coorient. III. Título

CDD 790.1

DARLAN DE MAMANN MARCHI

TEATRALIDADE DAS MARGENS:
OS SENTIDOS DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO, SUAS CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO TEATRO DO BEBÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - PPGMP da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Banca examinadora:

.....

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira - UFPel (orientadora)

.....

Profa. Dra. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira – UFPel

.....

Profa. Dra. Luciana Morteo Éboli - UNILASALLE

Conceito:
.....

Pelotas, 19 de dezembro de 2013.

Dedico esse texto especialmente à família de artistas do Teatro do Bebé e aos demais homens e mulheres mambembes desse mundo... Por mostrarem que o que vale a pena nessa vida é o que se vive no caminho.

AGRADECIMENTO

Primeiramente agradeço a meus pais pelo carinho, força e compreensão nos momentos de ausência, seja pela distância física ou pela distância daquele que escreve.

À Daiane e Iader, irmãos queridos, pelo incentivo e amizade.

Aos amigos e amigas artistas e público do Teatro do Bebé. Especialmente aos que me deram a oportunidade de compartilhar horas de conversas, entrevistas e convivência. Bebé, Ana Maria, Ana Paula, Silvério, Demetrius e demais componentes da trupe, muito obrigado.

Aos amigos companheiros de palco e de sonhos do meu grupo de teatro A Turma do Dionísio: Maristela, Jerson e Juliani, que nos quilômetros de estrada percorridos nesse tempo e nas horas de trabalho me permitiram dividir as angústias e alegrias desta pesquisa.

À minha orientadora Profª. Isabel Porto Nogueira, pelo acompanhamento, amizade e liberdade na pesquisa.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, com carinho àqueles que tive o privilégio de assistir e compartilhar das horas em sala de aula: Carla Gastaud, Cláudio de Sá Machado Júnior, Juliane Serres, Tatiana Lebedeff e Ronaldo Colvero. De forma especial agradeço às professoras Ana Maria Sosa Gonzáles, minha co-orientadora e Maria Leticia Mazzucchi Ferreira, que, além das aulas ministradas, dividiram comigo suas aulas na graduação para o estágio docente e, mais que isso, contribuíram de forma significativa a esse trabalho através das sugestões e observações no momento da qualificação.

À querida Nancí, sempre prestativa, pelo carinho e amizade e por um tempo ter sido como uma mãe para nós que estávamos longe de casa. Também à competente Gisele pela atenção e cuidado para com todos.

Aos colegas do mestrado, turma incrível, companheira em todos os momentos. Especialmente a algumas amigas que seguirão para toda a vida: Geanine, a primeira amiga que fiz no curso e que me recebeu em Pelotas, que luta pelo que acredita e mostra sempre a que veio; Ana Paula, a Paulinha paraibana, companheira de apartamento com quem dividi momentos inesquecíveis, confissões,

preocupações e alegrias; Jenny, a venezuelana linda que me conquistou, me deu conselhos, dividiu histórias e muitas risadas; Ana Rodrigues, a amiga batalhadora, sentirei saudades dos nossos papos etílicos sobre presente e futuro; Natália e seu mineiro jeitinho de se achegar aos pouquinhos e ir conquistando nossos corações; e Daniele, a Dani leonina sonhadora como eu a quem aprendi a admirar.

À Capes, por acreditar no trabalho através do financiamento que foi fundamental para que essa pesquisa se realizasse.

À Andressa, Marjorie e Bedati, cada uma a seu tempo e de sua forma me deram apoio e incentivo.

Aos demais amigos e amigas de Santo Ângelo, aqueles de infância, aqueles da escola, da universidade, do teatro, alunos e aquelas amizades que fiz durante os anos de trabalho junto à Secretaria Municipal de Cultura. Não cito nomes para não esquecer ninguém, mas todos foram constituidores de alguma forma da pessoa que sou hoje e consequentemente dessa pesquisa.

A todos o meu carinho e gratidão.

"SERELEPE[*]

Por primeiro se adonam de nós, espantados meninos a procurar a mão do pai, por entre cadeiras e a multidão em desordem, e um casto cheiro de serragem. Depois, são nossos filhos e a mesma cena, embora tenha caído o pano para alguns personagens além dos palcos.

Chegam sem pedir licença, de mansinho, pé por pé, e se instalam na primeira fila do coração da gente. Como aquelas mulheres de começo de verão e seus coloridos vestidos, alheias e insensíveis aos sentimentos que provocam. Há de ser sempre assim com esses mágicos saltimbancos, que comandam, de um posto avançado das emoções, tanto o riso que brota da inocente boca desdentada como a lágrima que insiste em serpentear pelos sulcos de uma face sofrida.

Pouco importa a ferrugem do zinco e o descosido das lonas. De nada vale se a maçã não tem o mesmo gosto de outros amores, pois também estes já se fizeram rugas. E o palhaço! Ah! O palhaço da cara pintada e o sapato comprido, de bico arrebitado. Ladrão dos sonhos dormidos à sombra das casas velhas, e um pensamento perdido não sei em que longínquos cenários.

Resta agora fitar num canto do camarim o retrato da bailarina que se foi. Como supor que o amor perece, se torna lasso, devasso às vezes, depois de suas tantas juras. Palhaço de mim, nunca irão perceber tua dor, disfarçada em cambalhota. Sobrará de ti a saudade da ribalta, a iluminar alguém que "ficou para sempre com este ar de guri desconsolado, a olhar o terreno baldio, donde o teatro partiu um dia antes".

Afif Neto

[*] Este texto datilografado estava entre os guardados da família de Teatro do Bebé. Sem registro de data ou local, segundo Bebé, o texto foi um presente recebido de um escritor, fã do grupo, em alguma dessas inúmeras cidades gaúchas por onde passaram.

RESUMO

MARCHI, Darlan De Mamann. **Teatralidade das margens: os sentidos da memória e do patrimônio, suas continuidades e descontinuidades no Teatro do Bebé.** 2013. 211 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O riso, elemento intrínseco de diversas manifestações culturais populares, é o ponto de partida para a análise da prática teatral do circo-teatro. O cômico, o palhaço, a lona e o palco são aspectos marcantes do cenário das artes mambembes no Brasil do século XX, do qual o Teatro do Bebé é derivado. Os vários espetáculos repertoriados pelo grupo ao longo dos anos possuem como protagonista o palhaço Bebé, cômica figura personificada por José Ricardo de Almeida, o pai da família e proprietário do circo. O teatro e a vida mambembe estão interligados à vida familiar, e o cotidiano e as histórias familiares estão perpassados por essa atividade profissional compartilhada, configurando uma memória de grupo que possui particulares formas de transmissão. O fazer teatral do grupo vincula-se estreitamente a essa memória familiar, responsável por fatores organizadores do trabalho e das práticas cênicas, que por sua vez estão em constante diálogo com seu tempo. Esse formato de teatro, ressignificado no presente, mas mantendo as características do passado como basilares para sua estrutura, ainda possui grande adesão pelos locais onde atua. Lançar um olhar patrimonial sobre a prática teatral da qual o grupo/família é detentora traz consigo os desafios contemporâneos do debate sobre o patrimônio cultural: o olhar de fora sobre o grupo, o olhar do grupo sobre seu fazer, os usos do patrimônio cultural e os paradoxos que atravessam todo o processo de patrimonialização.

Palavras-chave: Circo-teatro. Teatro do Bebé. Memória. Patrimônio cultural.

ABSTRACT

MARCHI, Darlan De Mamann. **Theatricality of edges: the senses of memory and patrimony, its continuities and discontinuities in the Bebé's Theater.** 2013. 211 f. Dissertation (master) – Program of post-graduation in Social Memory and Cultural Patrimony. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

The laugh, intrinsic element in different cultural popular manifestation, is the point of departure to analyze the theatrical practice from the circus-theater. The comic, the clown, the duffel and the stage are marking aspects from the arts' scenery "mambembes" in Brazil in century XX, whereof the Bebé's Theater is derivative. The several spectacles presented by the group along the years own as protagonist the clown Bebé, figure comic created by José Ricardo de Almeida, the family's father and the owner of the circus. The theater and the life "mambembe" are interconnected in the familiar life and the everyday and the familiar stories are aired by this professional activity shared, configuring a group memory that has private shapes of transmission. The theatrical group is connected by this familiar memory, responsible by organizers factors about the job and the performing arts practice, which are in constant dialogue with its time. This format of theater, new in the present, but keeping the features from the past as base to its structure, still has great adhesion by the places where play. Throw a look patrimonial about the theatrical practice which the goup/family is detainer bring themselves the challenges about current events from the discussion about the cultural heritage: the outside look about the group, the look from the group about its do, the uses from the cultural heritage and the paradoxes that cross all the process of patrimony.

Keywords: Circus-theater. Bebé's theater. Memory. Cultural Patrimony.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Estatueta de terracota de personagens da comédia grega, séc. IV a. C. Dois velhos embriagados (Berlim, Staatliche Museen) e pintura mural de Pompéia. Cena cômica: um escravo zombando de um casal de amantes. (Casa de Casca Longus). 43
Figura 2 Personagens da Commedia dell' arte. À direita um Zanni e um Pantaleão. Pintura anônima do século XVIII (Milão, Museu Teatral Alla Scala).....45
Figura 3 Obra "Pierrot e Arlequim" de Paul Cézanne (1888). Pushkin Museum, Moscou, Rússia.....48
Figura 4 Representação do bobo da corte. Obra "Keying up - The court jester", de William Merritt Chase (1849-1916). Museu Britânico, Londres. 49
Figura 5 Anúncio do Circo Spinelli com a fotografia de Benjamin ao centro. O Estado de São Paulo 01 de dezembro de 1901. 60
Figura 6 Benjamin de Oliveira caracterizado de Peri na pantomima "Os Guaranis", inspiração cômica no famoso romance de José de Alencar.....61
Figura 7 Circo-teatro Politeama Oriente. Interior de São Paulo no ano de 1935.....70
Figura 8 Cabeçalho do Jornal A Época de Caxias do Sul em 19 de junho de 1949.71
Figura 9 José Epaminondas de Almeida – Cômico caipira Nhô Bastião. 74
Figura 10 Esposa de Nhô Bastião, Doroti Almeida, durante espetáculo no Politeama Oriente. 74
Figura 11 Fotografia do espetáculo "O casamento do Serelepe" na década de 1960. Teatro Serelepe. 77
Figura 12 Cena do melodrama "Maconha, o veneno verde". Final da década de 1980. 80
Figura 13 – Bebé com os filhos pequenos em cena. Teatro Serelepe, 1990. Arquivo da família.....84
Figura 14 Porta de acesso à lona do circo-teatro ou Tchêatro do Bebé (uma apropriação do termo gaúcho) em noite de espetáculo.. 94
Figura 15 Visão interna do teatro durante o espetáculo "Bebé, o Astro da Rede Globo".. 95
Figura 16 Imagem que permite observar o espaço do teatro em 3 planos. 96

Figura 17 Imagem externa (esquerda) em que é possível visualizar o limite entre o espaço da plateia, que termina na lona azul, e do palco, que fica no espaço da lona amarela. 96
Figura 18 Aspecto da plateia e rampa de acesso. Foto (esquerda) do palco em direção à entrada. Aspecto da plateia para o palco. Foto (direita) da rampa de entrada em direção ao palco.. 97
Figura 19 Público em fila à espera do espetáculo da noite. 99
Figura 20 Diferentes cenários pictóricos em diferentes espetáculos do Teatro do Bebé. 104
Figura 21 Reportagem do Jornal Segundo A Razão de Santa Maria/RS, quinta-feira 22 de abril de 1999.....107
Figura 22 Cenas do espetáculo “Bebé e a mulher bonitinha, mas ordinária”.. 111
Figura 23 Material de campanha de Bebé para vereador na cidade de Pelotas. Eleições de 2012. 124
Figura 24 O personagem e o ator lado a lado. Reportagem do Jornal O Imparcial de São Gabriel/RS. Data: 08 de outubro de 1988. 127
Figura 25 Cena do espetáculo “Bebé, o pai da noiva”, no colo da atriz à esquerda e entre os atores à direita, a presença das crianças da família na cena final. 133
Figura 26 Bebé após o espetáculo com a esposa Ana Maria, a filha Michele e a neta Antonella devidamente maquiada, no camarim/ônibus após o espetáculo 133
Figura 27 Bebé maquiando-se em cena. Espetáculo “O casamento do Bebé”.. 134
Figura 28 Nhô Bastião (pai de Bebé), Palhaço Tareco (filho de Nh’Ana, primo de Bebé), Palhaço Bebé, Palhaço Serelepe (Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, sobrinho de Bebé). Montagem com fotos. 135
Figura 29 O casal de comerciantes Norma Milke Conceição e Nede Conceição e o álbum com fotos e recortes de jornais sobre o Teatro do Bebé.. 150
Figura 30 Reportagem do Jornal A Razão de Santa Maria, em 22 de abril de 1999. 173
Figura 31 Fotos da peça teatral “O carrasco da escravidão”. Recorte do Jornal Zero Hora de Santa Maria, s/d.....175
Figura 32 Terreno no Bairro Dunas, em Pelotas/RS, onde esteve instalado o Teatro do Bebé.. 178
Figura 33 Imagem da vinheta de abertura do “Programa do Bebé” Canal Pansat de Pelotas. s/d.....189

Figura 34 José Ricardo de Almeida - O Palhaço Bebé. 197

LISTA DE ABREVIATURAS

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho.

CNPC – Conselho Nacional de Políticas Culturais.

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

RS – Estado do Rio Grande do Sul

UNESCO – *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas).

SUMÁRIO

ABREM-SE AS CORTINAS.....16

1 HOJE TEM ALEGRIA? TEM, SIM, SENHOR.....27

1.1 A CULTURA POPULAR E O RISO, UM CAMPO DE REPRESENTAÇÕES MEMORIAIS 30

1.2 O riso SE TORNA ARTE: A COMÉDIA E SEUS TIPOS.....42

2 E O PALHAÇO, O QUE QUE É?.....54

2.1 O CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: ENTRE PALCO E PICADEIRO, AS LINGUAGENS SE MISTURAM 55

2.2 UMA HISTÓRIA FAMILIAR MAMBEMBE.....65

2.3 DAS AGRURAS E ALEGRIAS DA VIDA MAMBEMBE 76

3 É MEMÓRIA? É, BEBÉ. 89

3.1 O TEATRO DO BEBÉ.....90

3.1.1 Os lugares, a estrutura e o público.....92

3.1.2 A estética do Teatro do Bebé.....101

3.1.3 Palhaço, pai e patrão: o cômico Bebé.....114

3.2 CONFORMAÇÕES MEMORIAIS NA ATIVIDADE DO TEATRO DO BEBÉ..128

4 E PATRIMÔNIO? É OU NÃO É?.....144

4.1 O PÚBLICO QUE O DIGA.....147

4.2 AS REIVINDICAÇÕES MEMORIAIS DA ÁREA CIRCENCE: E O PATRIMÔNIO, O QUE DITA? 159

4.3 O CIRCO-TEATRO E OS NOVOS TEMPOS... NÃO! SERÁ O FIM?.....183

CAI O PANO.....198

REFERÊNCIAS.....203

APÊNDICE I.....211

APÊNDICE II.....212

ABREM-SE AS CORTINAS

Senhoras e senhores...

O trabalho que ora se apresenta está diretamente vinculado à minha formação profissional, que se deu pela vivência nos palcos, enquanto ator de teatro desde os onze anos de idade, e mais tarde através da formação acadêmica em História. Essas duas faces passaram a dialogar, tanto a história em minha atuação no teatro, quanto o teatro na minha vivência acadêmica. Sempre admirei um clown bem executado, o palhaço, o artista de rua e de circo, o chamado “popular”. Aquele que, por necessidade ou escolha, empreendeu sua trajetória pelo caminho da arte, aprendeu no cotidiano, no meio do povo e com o povo. Aquele que, nas calçadas, praças, bairros e lonas, consegue divertir e também dividir com as pessoas que encontra momentos de fantasia, riso, alegria e também realidades, das mais singelas às mais duras.

Nesse trabalho, não diretamente, mas como coadjuvantes, estão também minhas vivências no teatro, nos palcos das periferias, das escolas, dos centros culturais, dos salões paroquiais das dezenas de cidadezinhas por onde passei com meus colegas de palco. No momento em que represento meus personagens, guardo comigo algumas inquietações. Dentre essas, a relação que nós, atores, estabelecemos com o público conforme os diferentes contextos sociais e como isso influencia no funcionamento da cena cômica, e o que representa o espetáculo na vida de homens, mulheres e crianças que nos assistem naquele momento. O riso é reflexo de um contexto, todos riem, mas nem todos riem das mesmas coisas. Daquilo que um grupo ri pode não ser do que rirá outro grupo. Aos poucos fui compreendendo que rir unifica e separa, identifica e diferencia os homens.

Quando me defrontei com o palhaço Bebé e seu teatro de lona, dei-me conta do quanto a figura do palhaço tinha uma força, um significado marcante para mim e também na memória de muitas pessoas ao meu redor. O palhaço debaixo da lona, através da comicidade, extrapola o real, utilizando mecanismos da própria realidade que cerca o público que o assiste. Brincando com os aspectos da condição humana, ele provoca o riso. Rir “exorciza”, torna “o fardo” da vida mais leve. Hoje, como

alguém que também conhece o palco e os desafios e recompensas que essa relação ator/plateia traz, de alguma forma me vi em Bebé e seu grupo, longe, é claro, da mesma maestria com que Bebé domina a técnica do seu fazer e da trajetória familiar que o constituiu.

Por outro lado, sou também o espectador, retorno à criança que fui e que adorava o circo, o teatro de lona, ao menino do interior que ria das coisas mais simples possíveis e que se impressionava frente àquilo que a idade adulta tornou comum. O palhaço e essa fantasia em torno do circo permite com que nos surpreendamos frente a tudo isso, ela guarda ainda essa singularidade que considero tão necessária. Divertia-me com o palhaço quando criança, e ele me diverte ainda hoje, porém, com mais malícia. A comicidade acompanha as fases da vida também, e as transforma em material para o risível.

Essa linha que está traçada entre o artista e o espectador, mais precisamente o artista popular e o povo, e as complexas relações estabelecidas nesse campo e que envolvem o risível, é o que me instigaram a trabalhar esta temática agora de outra forma: acadêmica.

Portanto, as próximas páginas são uma face dentre as muitas faces que um escrito sobre o riso, o palhaço e o circo-teatro poderia ter. As linhas aqui registradas não se pretendem afirmar como um pensamento fechado, dotadas de análises que se desejam finalizadas ou de ideias que se impõem como exatas. O trabalho se construiu através dos rumos que minhas vivências, leituras, contatos, debates e olhares (alguns mais sensíveis, outros mais pragmáticos) foram tomando. Ele é um resultado do que sou hoje e daquilo que me trouxe até aqui. Ao mesmo tempo, traz consigo algumas apreensões atuais e que me instigaram a construí-lo nesse momento e com esse perfil.

Assim como o circo-teatro contemporâneo mostra-se constituído na dinamicidade de influências e estilos, foi preciso que eu, minhas intenções e os resultados desse trabalho também se adaptassem a ele. Ou seja, essa mesma dinamicidade também acabou por contaminar a pesquisa e a me fazer repensar inúmeras vezes, a me abrir a outros olhares e a desafiar e procurar respostas para além do óbvio. Como afirma o historiador Durval Albuquerque Jr., “[...] só entendo historiador aquele que incomoda o presente e a si mesmo, e que em grande medida, ao fazer um trabalho se modifica, se transforma, porque como você quer ser

revolucionário e transformar a sociedade se você não transforma nem a si mesmo?” [1].

A perspectiva lançada ao analisar o circo-teatro trouxe as inconstâncias do meu compromisso enquanto agente patrimonial e historiador. O circo-teatro enquanto algo que foi, que está sendo e que talvez possa deixar de ser... Como motores da discussão, estão os três tempos: o do saudosismo, o da vivacidade e o das incertezas. Passado, presente e futuro trabalhando nos bastidores e em cena estão agora nessas páginas, que, como o palhaço no palco, começam devagar a desenvolver o enredo da trama e avançam na medida em que sentem o envolvimento do público, e vão ganhando firmeza em suas incursões e hipóteses, da mesma forma que o palhaço vai se sentindo à vontade para improvisar, fazer os seus chistes e alcançar o riso.

... O espetáculo vai começar!

Caracterizados por uma tradição familiar, o fazer teatral das companhias de circo-teatro ou teatros de lona possuem características específicas como os seus repertórios compostos por diferentes influências, além da comicidade e do trabalho itinerante. Todas essas características misturam-se na linguagem cênica utilizada e adaptada para diferentes espaços e realidades sociais.

O cômico e a atividade itinerante são ingredientes que se mesclam à fantasia, à diversão e ao riso. Este desempenha uma função política ao longo da história humana e, juntamente com o corpo risível e o grotesco, compõe a base do trabalho cênico do circo-teatro estudado nessa pesquisa. Essa atividade artística popular possui uma trajetória que engloba as formas mais antigas da teatralidade cômica, como a *commedia dell’arte*, as farsas e as bufonarias apresentadas nas feiras e nas praças públicas do período medieval. A figura do palhaço presente na teatralidade circense em geral é referência central dos circos-teatro do sul do Brasil, emprestando seu nome à própria companhia teatral e desenvolvendo o papel de protagonista, não só no espetáculo como na estrutura familiar que mantém viva a atividade. A ligação dessas características compartilhadas nos circos-teatro do sul

[1] Entrevista com o historiador Durval Muniz de Albuquerque. Por Vanuza Souza Silva. Disponível em: <http://www.uss.br/hotsites/revistahistoria2009/revistaeletronica/apresentacao.swf> Acesso: 15/01/2013.

do Brasil com a trajetória da família Almeida é um dos pontos que moveram essa pesquisa.

Dentro desse contexto histórico até os dias atuais, é possível perceber permanências, ressignificações e transformações nos espetáculos e composição das companhias de circo-teatro. As mudanças, no entanto, tornam-se cada vez mais presentes e constantes no período contemporâneo dentro do contexto das influências da globalização. Busca-se problematizar o termo cultura popular e suas abordagens no campo das ciências humanas para se compreender a presença de aspectos de um teatro popular itinerante que cumpriu uma função de entretenimento no século XX, hoje ainda visível nas comédias representadas. Por isso, opta-se em discutir a temática do riso e da comicidade.

Assim, o foco desta pesquisa foi analisar as questões contemporâneas que ora se impõem à continuidade do circo-teatro a partir do Teatro do Bebé, da família Almeida, que se encontra em atividade no sul do estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas e região. Para tanto, a discussão girou em torno da memória e dos usos do patrimônio na atualidade.

Na família citada, a atividade com o teatro mambembe se inicia em 1929, no interior de São Paulo, deslocando-se, depois, para a região sul do país. O fazer teatral deste grupo familiar acontece sob uma lona, como no circo, mas não possui a estrutura de picadeiro do circo convencional, e sim um palco italiano onde acontecem encenações hoje basicamente de espetáculos cômicos. O Teatro do Bebé trabalha por temporadas, ou seja, durante um mês apresenta um espetáculo do repertório, mudando posteriormente de lugar (bairro ou cidade). Os espetáculos não são construídos da mesma forma que na academia ou nos grandes teatros, onde estão embasados nos trabalhos de dramaturgos e diretores reconhecidos. Guarda ainda uma estrutura de concepção de cena e de organização do trabalho cênico das comédias de costume, das operetas e das revistas do início do século XX, mas em diálogo com as questões do tempo presente.

Dentro do núcleo familiar, através da oralidade e da experiência diária da prática cotidiana, é que esses conhecimentos foram e vão sendo repassados, aprendidos e modificados conforme a época e o contexto sociocultural. Esses são pontos que se buscam examinar em uma perspectiva memorial e de constituição de uma tradição teatral mambembe que sobrevive na contemporaneidade no Rio Grande do Sul.

A partir dessa realidade, busca-se discutir o espaço que essa prática cultural ocupa na vida das pessoas que a produzem, o contexto em que foi e é produzida e o quanto e como ela pauta a vida dessa família, influenciando na constituição da história e da memória destes homens e mulheres. Dessa forma, são levadas em consideração as relações que o grupo/família estabelece entre si e também com o público através do seu trabalho. Esses pontos serão aprofundados na análise da construção do personagem cômico Bebé, as estratégias narrativas e a forma como ele constrói sua performance artística.

Partindo desse cenário, é que se procurou entender os motivos que levam a manutenção dessa linha de trabalho de circo-teatro, apesar de todos os desafios advindos das constantes mudanças no contexto sociocultural contemporâneo. Lançando um olhar temporal na construção do trabalho familiar desse grupo, analisa-se a questão referente à abrangência e à permanência da atividade, que reverbera de forma intensa ainda nos dias atuais junto às periferias das cidades por onde passa. Com isso, busca-se mostrar a eficácia da manifestação popular cômico-grotesca, presente em diferentes manifestações populares em diferentes tempos e lugares, mas muitas vezes fonte de preconceito ou vista como uma “cultura menor” frente a uma ideia de cultura depurada, reconhecida pelas instituições ditas oficiais.

Nesse sentido, alguns questionamentos foram basilares para o desenvolvimento da pesquisa. Por que e como se constrói essa proposta de circo-teatro hoje? Como se dá a construção do trabalho cênico dessas companhias? Até que ponto a memória familiar e o próprio fazer cultural, que é o trabalho de todos, precisa dessa estrutura para se manter? Como se dá a interação do grupo com o público? E a receptividade do público em relação ao teatro? As questões memoriais constituidoras de uma tradição e de uma forma teatral poderiam fazer com que essa atividade hoje fosse analisada a partir de um olhar patrimonial? Tais interrogações serão norteadoras das reflexões realizadas no trabalho a partir das pesquisas e do material levantado.

Para dar sustentação conceitual ao trabalho, foi realizado o levantamento da literatura pertinente à cultura popular e ao riso. Compreendendo que o riso e o risível, além de serem problematizados enquanto formas de leitura de mundo a partir de diversas pesquisas ao longo do tempo, são partes fundamentais das manifestações populares. Para contrabalancear essas discussões, aplicam-se os conceitos referentes à representação, memória, transmissão, tradição e temas

prementes a cultura na contemporaneidade. Para tanto, fez-se necessária uma ampla revisão bibliográfica de pesquisadores como Peter Burke, Mikhail Bakhtin, Henri Bergson, Verena Alberti, Roger Chartier, Maurice Halbwachs, Joël Candau, Néstor G. Canclini, Eric Hobsbawm, entre outros. Da mesma forma, trabalhou-se com subsídios bibliográficos específicos sobre a teatralidade circense no Brasil e sobre a história do circo e do circo-teatro, como as obras de Mário Bolognesi, Ermínia Silva, Lourival Andrade Jr., Daniele Pimenta. Alice Viveiros de Castro e Walter de Sousa Júnior.

Dentro da proposta metodológica, também foram utilizadas fontes como notícias de jornais e fotografias do acervo da família, assim como notícias de meios eletrônicos que tratam especificamente do trabalho do Teatro do Bebé. No entanto, a base metodológica principal da pesquisa foi a partir do trabalho de campo junto ao circo-teatro, através da assistência dos espetáculos, convivência com o grupo e das anotações realizadas em diário de campo e também através de entrevistas realizadas com integrantes da família de circo-teatro.

Pesquisar sobre o circo-teatro, ou teatro de lona, mostrou-se como um campo desafiador para a aplicação de uma metodologia de pesquisa única, com apenas uma base documental. Assim, foi necessária a busca de um diálogo entre diferentes fontes. Apesar da retomada histórica detalhada da trajetória do grupo não ter sido o objetivo principal da pesquisa, ela torna-se necessária para recontar mesmo que parcialmente essa trajetória, a fim de fundamentar a temporalidade do trabalho e a forma como se processa memorialmente na constituição do trabalho cênico as representações e a constituição do mesmo no meio familiar.

As fontes documentais levantadas durante a pesquisa para compreensão da trajetória da família Almeida com o teatro mambembe refletem o próprio trabalho teatral que realizam, ou seja, constituem-se também em um “acervo mambembe”. O que para o pesquisador pode aparentar uma falta de preocupação com a memória quanto aos documentos desencontrados, desorganizados etc., precisou, nesse caso, ser entendido como consequência do mesmo estar em processo, de ser uma prática em funcionamento. Por isso, fez-se necessário relacionar as fontes documentais com os relatos orais.

Portelli refere-se à história oral como uma “arte multivocal”, entre aquele que narra e o historiador que recolhe a narrativa. O relato nasce dessa relação, do encontro entre esses dois sujeitos que produzem uma narração onde “os conteúdos

da memória são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo". Assim, o papel do pesquisador, "mais do que 'recolher' memórias e performances verbais", deve ser o de "provocá-las e, literalmente, contribuir com sua criação: por meio da sua presença, das suas perguntas, das suas reações". Portelli relembra que a palavra "entre/vista" remete a "uma troca de olhares", e que é nessa troca que pesquisador e narrador se percebem e passam "a modelar seu próprio discurso a partir dessas percepções". Para o autor, essa relação vai além de uma simples metodologia de pesquisa, ela se complexifica e traz consigo uma série de questões que partem dessa relação dialética e que atuam diretamente na constituição da pesquisa. (PORTELLI, 2010, p.19-20).

No caso da pesquisa com o Teatro do Bebé, aplicou-se uma metodologia de análise das entrevistas que buscaram examinar as diferentes formas narrativas sobre alguns temas pré-determinados. O roteiro de entrevistas foi dividido nas seguintes temáticas: a) trajetória da família com o teatro: memórias e histórias; b) o palhaço Bebé: relações ator/personagem e palco/família; c) o cotidiano do trabalho: papéis e funções estabelecidas; d) mudanças de repertório dos modos de fazer: percepções da família/atores sobre as mudanças internas e externas em relação ao trabalho teatral.

Partindo de tais tópicos, a ideia foi ouvir diferentes pessoas em diferentes funções na estrutura do trabalho e da família. Isso demandou ir além de uma escuta exclusiva do ator José Ricardo de Almeida, o Bebé, ator principal, chefe da companhia, pai e avô da família. Para a compreensão de como ocorre o funcionamento do teatro de lona contemporâneo, bem como os discursos que engendram a identidade do grupo, foi necessário buscar-se outras vozes além de uma escuta biográfica do palhaço Bebé. Entre os entrevistados está o filho mais velho, que possui um circo-teatro em outra cidade, onde trabalha com seu núcleo familiar (esposa e filhos), mas que também atua ainda na companhia do pai quando necessário. Outra entrevistada foi a esposa do palhaço Bebé, Dona Ana Maria, filha de atores circenses, mãe, avó, dona-de-casa e atriz nas peças. Também foi feita uma entrevista em conjunto com um casal de sobrinhos que moram em um ônibus junto ao espaço da lona e atuam como organizadores do espaço – bilheteria, secretaria, contrarregragem e também como atores em cena.

O canal de escuta, no decorrer da pesquisa, precisou ser ampliado. Para compreender a permanência e a pertinência do trabalho nos dias atuais, foi preciso

ouvir o público. Além da observação e da aplicação de um pequeno questionário com uma amostragem sociocultural do público frequentador, também foram entrevistadas algumas pessoas que acompanham o trabalho do Teatro do Bebé por longa data. Homens e mulheres que, além do entretenimento, desenvolveram laços afetivos e memoriais em família, com a família do Bebé e também em relação ao espaço da lona.

Para a definição dos entrevistados e dos temas abordados no roteiro de entrevistas, levou-se em conta o que alerta Tourtier-Bonazzi (2006, p. 237) quanto à consideração de variantes como sexo, idade, profissão, origem social ou ocupação. A intenção da escolha empregada está na possibilidade de trazer para dentro da pesquisa os diferentes olhares sobre uma temática comum, compartilhamentos memoriais contados sobre diferentes perspectivas de quem as viveu em conjunto, mas de formas e com percepções diferentes. Tal intencionalidade vem ao encontro das palavras de Portelli (2010, p.35), quando lembra que “a história oral é uma arte que requer vários sujeitos, para os quais a diferença é tão necessária quanto a consonância. Muito da dramaticidade e da eloquência da entrevista derivam da consciência da separação e da diferença que existe entre nós”. Esse “nós” do qual fala o autor vai além da relação dos indivíduos envolvidos com o universo do objeto da pesquisa. No caso do circo-teatro, ele se estabeleceu nessa relação com o pesquisador mediado pelo ambiente espacial e emocional de cada momento.

Diferentes relações foram vivenciadas na construção do trabalho e que precisaram ser consideradas quando da interpretação e escolha dos dados coletados. Uma conversa que se estabeleceu dentro da lona do circo em um horário qualquer foi diferente de uma conversa no camarim antes do espetáculo. Também se fizeram presentes temas relativos às relações familiares, pessoais e emocionais, e com elas as escolhas do que narrar e do que calar. Os consentimentos das memórias compartilhadas e os atritos que se desvelam no narrar estão em jogo a todo o momento. No que se refere aos objetivos centrais da pesquisa, nesse caso, as referências à memória e suas tramas híbridas, há a demanda da reflexão por parte do pesquisador, uma vez que,

> [...] a dinâmica historiador-narrador é mediada no trabalho de história oral pela construção social da memória. [...] Historiadores orais escolhem as vozes que eles desejam narrar escolhendo alguns narradores e não outros e eles, frequentemente, escolhem as estórias que eles desejam que os

> narradores lhe dêem voz, procurando algumas memórias e outras não. (ERRANTE, 2000. p. 168)

Em consonância com as pontes que se estabeleceram a partir dos assuntos trazidos pelos entrevistados, o direcionamento da pesquisa buscou a interlocução passado/presente, a fim de averiguar como ela se processa na família de circo-teatro hoje. Para isso, ao mesmo tempo em que o roteiro teve um objetivo claro ao pesquisador, ele não pode se impor como algo fechado. Isso seria algo arbitrário, uma vez que os entrevistados, que são trabalhadores da cena, acostumados com o público e com grandes plateias, mostraram-se eloquentes em seus relatos e trouxeram assuntos que a um primeiro olhar poder-se-ia dizer que não interessavam aos objetivos da pesquisa, mas, através de uma reflexão mais apurada, acabaram dialogando com inflexões necessárias para o entendimento da constituição identitária do grupo. Temas sobre política, televisão, desejos futuros, assuntos cotidianos que auxiliaram a compreender a conexão da família com todo o aparato do mundo atual, apesar do trabalho remeter a um fio memorial do passado.

Da mesma maneira como a história oral e sua "multivocalidade" de base multidisciplinar, o circo-teatro está colocado em um campo multifacetado, que é resultado de continuidades e de novas práticas e influências postas nos espetáculos. Para Silva (2007, p. 22), isso diz respeito às trocas e interações com espaços por onde os circenses passaram e também devido à ressignificação de diferentes linguagens artísticas que compõem o espaço circense. Diante disso, o universo das fontes documentais para a pesquisa nesse campo que se refere à história, memória e identidade de uma família de circo-teatro não pode estar dissociado da compreensão da forma como se constituem o trabalho e a organização do universo do teatral e ambiente familiar do grupo.

A estrutura do texto está organizada da seguinte forma: O capítulo 1 "Hoje tem alegria? Tem, sim, senhor...", apresenta em um primeiro momento a discussão dos campos da cultura popular e do riso permeando alguns estudos sobre o assunto em diferentes tempos da história humana, utilizando a mediação e problematização do campo da cultura popular na historiografia contemporânea. Faz-se uma retomada histórica do teatro itinerante e do papel dos artistas das ruas e praças da antiguidade e Idade Média e as influências dessa linguagem popular na formação de estruturas que perduram até os dias atuais na estrutura teatral como a *commedia dell'arte*. Também aborda a teatralidade do palhaço, suas performances grotescas, a

estrutura de composição de trabalho cênico clownesco e a atuação desses personagens no circo e no teatro.

No capítulo seguinte, denominado de “E o palhaço, o que que é?", procura-se brevemente retomar pontos da história do teatro brasileiro do final do século XIX e início do século XX, a fim de compreender o contexto cultural que levou a constituição do circo-teatro brasileiro. Em um segundo momento, adentra-se a história da família Almeida com o circo-teatro em duas fases: a do pai, com o Politeama Oriente até 1960, e a dos irmãos, com o Teatro Serelepe, de 1962 até a década de 1990. Discute-se a vida em família, os desafios da vida mambembe e do trabalho cênico desenvolvido pelo grupo através de histórias do cotidiano relatadas pelos artistas. Com isso se buscou compreender como se dá o diálogo de linguagens que compõem o trabalho do grupo e como se deram as relações familiares formadoras da prática teatral da família.

O capítulo 3, “É memória? É, Bebé”, aprofunda-se na compreensão da formação e constituição do Teatro do Bebé a partir de 1994. Buscando discutir questões que adiante ajudam a refletir sobre como se deram as relações que levaram a permanência dessa modalidade artística na atualidade, é que se analisam a estética do grupo e questões relevantes ao trabalho teatral. No mesmo capítulo entraram ainda as reflexões sobre a personagem central do circo-teatro, o cômico Bebé, pai, palhaço e patrão, e sobre como essas três esferas atuam na sua constituição performática cômica.

Adentra-se, ainda, na discussão sobre as conformações memoriais na atividade do circo-teatro Bebé, utilizando-se das narrativas dos artistas em relação à estrutura familiar e estrutura cênica em diálogo com os conceitos dos teóricos da memória social. Passa-se a analisar como essa forma de teatro popular itinerante é também um espaço onde as memórias familiares marcam ao mesmo tempo a atividade que dá sustento à família, e também as representações sociais entre si e com as comunidades por onde passaram e passam.

O quarto e último capítulo denominado “E patrimônio? É ou não é?” debate inicialmente as percepções e relações do público para com o Teatro do Bebé, os laços afetivos estabelecidos e a admiração e recepção do trabalho junto às comunidades. Posteriormente discute-se sobre as reivindicações memoriais e de reconhecimento patrimonial do circo brasileiro, através da análise de alguns documentos do poder público e da sociedade civil. Essa análise permite que se

debatam os usos do patrimônio na contemporaneidade e seus desafios de aplicabilidade. Problematizam-se assim os desafios do alargamento do campo patrimonial da atualidade, para poder incluir manifestações multifacetadas, como o caso do circo-teatro.

Ao mesmo tempo em que o circo, o circo-teatro, o palhaço, o cômico fazem parte da vida cultural das sociedades passadas, compõem hoje através do teatro de lona contemporâneo um espaço vivo de diálogo do passado e do presente impresso na atividade artística e no modo de vida dos artistas da família. Inseridos no contexto de rápidas transformações do mundo moderno, formam um campo desafiador e ao mesmo tempo muito fértil para a discussão da memória e do patrimônio.

As análises realizadas a partir do Teatro do Bebé mostraram que este, enquanto espaço híbrido e que permanece vivo e vigoroso na contemporaneidade, sofre alguns desafios que compõem a vida urbana nas cidades de médio porte como Pelotas, mas permanecem atuantes através do respaldo que possuem do público. Essa fase contemporânea do circo-teatro desafia novos olhares sobre a prática, pois ela não representa apenas a história de uma atividade cultural mambembe, mas uma memória viva, em processo, com suas rupturas e intersecções.

O resultado da pesquisa visa a contribuir para o campo acadêmico no sentido de lançar um olhar interdisciplinar sobre o circo-teatro, analisando-o no âmbito da memória social e do patrimônio cultural. Leva-se em consideração as representações sociais impressas nesse processo e os desafios que se apresentam para a valorização e preservação de uma prática cultural tradicional em sua dinâmica própria e suas mutações constantes e necessárias frente ao mundo hodierno. Essa abordagem busca construir uma possibilidade de entender as engrenagens do funcionamento desse trabalho a fim de também poder auxiliar para a visibilidade desses grupos familiares de circos-teatro, reforçando a importância de sua participação na história das artes brasileiras.

1 HOJE TEM ALEGRIA? TEM, SIM, SENHOR...

“Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós meus irmãos, eu vos atiro essa coroa! O riso eu declarei santo: vós homens superiores, aprendei – a rir!”
(Nietzsche, Assim Falou Zaratustra, quarta parte).

Os arquétipos mitológicos representados por Apolo e Dionísio remetem às estruturas memoriais que caracterizam as expressões das artes. Duas figuras pagãs representantes de uma cosmogonia ocidental, adaptada posteriormente a uma releitura cristã, mas que representam também uma subversão quando lidas fora desse contexto que produziu os modelos sociais de hoje. Apolo e suas formas rebuscadas e Dionísio e suas vicissitudes corpóreas e mundanas são o ponto de partida para o debate em torno do popular e o erudito através dos pressupostos de Nietzsche. O riso, produto do cômico, resultado da palhaçada e do escárnio, subverte. Elemento que não respeita convenções. Para entender o palhaço é preciso revisitar o riso, e onde ele se coloca nas sociedades.

Pelo corpo é que o homem vive o mundo que o cerca. Pelo corpo é que o ser humano constrói o real, o material. Através do corpo e seus mecanismos psíquicos é que ele reconstrói a realidade e a representa de diferentes formas. E são formas tão variadas quanto à diversidade humana em suas organizações coletivas e representações individuais. E é dessas representações vividas e transformadas através do corpo que o homem atua na construção e na representação do mundo como ele é: múltiplo.

A expressividade cênica entranhada nas organizações humanas em sociedade sempre possuiu destaque nas manifestações culturais das comunidades pastoris e tradicionais. Nas relações comunitárias está a dança, a festa, a expressividade do riso, as formas grotescas das representações da vida que definem a ligação humana com a natureza. Aquele que encena representa o outro, ao mesmo tempo representa a si e a todo um contexto cosmológico de sua ligação material, mundana, da forma como vê e sente o mundo à sua volta. Só o sente porque o vive, e só o vive porque é possível representá-lo a partir dos sentidos corporais.

Uma concepção dionisíaca de perceber o mundo é o que fundamenta esse pensamento. Pensamento essencial para que se olhe o riso, o grotesco e toda a

forma artística que dele deriva sem possível preconceito de um olhar que se pretende depurado pela busca de um sentido metafísico da arte. Sobre esse aspecto, Nietszche refere-se ao papel do cristianismo enquanto fator de afastamento do homem de sua própria humanidade, através da crença de outra vida, colocando a vida terrena em um patamar inferior.

> O ódio ao "mundo", a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao "sabá dos sabás" – tudo isso não menos que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer *somente* valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma "vontade de declínio", pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida - pois perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida *tem* que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque é algo essencialmente amoral – a vida, opressa sob o peso do desdém e do eterno não, tem que ser sentida afinal como indigna de ser desejada, como não válida em si. (NIETZCHE, 2007, p. 17)

O mesmo homem que criou as convenções sociais, e estabeleceu parâmetros, leis e crenças religiosas, é o mesmo que sucumbe aos desejos da carne, e que subverte as leis e os princípios das religiões que criou. O homem vive entre o desejo mais voraz que exala de sua humanidade corpórea, terrena e material e a sua racionalidade permeada por normas e regras moralizantes que buscam frear esses instintos.

Esse embate do ser humano entre o desejo terreno e a moral é um dos fatores em que Nietzsche (ib, p.24) se apoia para afirmar que "o desenvolvimento da arte está ligada à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações". Os dois deuses da mitologia grega auxiliam na compreensão dos dilemas que se sobrepõem à compreensão das manifestações artísticas até os dias atuais. Por vezes se entrelaçando, por outras se opondo em diferentes manifestações. De um lado está Apolo, enquanto

> [...] epítome da contenção clássica, ilustrando as máximas gregas proverbiais: "Conhece-te a ti mesmo" e "nada em excesso". Ele sabe, por experiência, quais são os perigos da desmedida. Afastando-se de um mar de sangue e culpa, espalha iluminação, perdão e purificação por onde quer que passe, mas especialmente em seu santuário de Delfos. (PEIXOTO, 2003, p.106)

De outro lado Dionísio, que “representa a seiva da vida, o fluxo do sangue nas veias, o acicate e o mistério do sexo: é, pois, um deus do êxtase e do misticismo” (PEIXOTO, 2003, p. 116).

Os arquétipos baseados nas figuras de Apolo e Dionísio delineiam aspectos das culturas humanas e suas expressões artísticas. Partindo desse principio, e levando também em consideração o pensamento cristão ocidental baseado na estrutura greco-romana, é possível vislumbrar, na contemporaneidade, nos entremeios do debate sobre cultura e arte e suas manifestações e obras, a forte presença da transcendentalidade de Apolo ou da visceralidade de Dionísio. Entretanto, toda a expressão da pureza, ou de algo que se pretende elevado e distante do mundo terreno é obra da ação humana e toda sua carga de “imperfeições”. Da mesma maneira, toda a expressividade do homem através de seus atributos corporais e sua vivacidade terrena é cercada também por uma aura mística, própria das incertezas quanto à sua finitude.

Tais construções paradigmáticas e seu conteúdo material, corporal e vivo da relação do homem com o mundo estão baseadas nas tradições, na transmissão, na memória coletiva. As representações desses arquétipos passaram a constituir diferentes manifestações das artes na cultura ocidental cristã. Alteradas, modificadas, ressignificadas, porém, permaneceram presentes. Dessa forma,

> [...] coletiva, essa memória é mais que a soma de memórias individuais de membros do grupo em questão. É constituída pela interação entre eles, repousa sobre as trocas e representa um patrimônio imaterial que contribui a unir os membros de um grupo e lhes permite se situar no passado, no presente e no futuro. Isso nos leva a dizer que a memória coletiva é uma realidade antes de tudo social e política, cultural e simbólica. (FRANÇOIS, 2010, p. 17)

Do enfrentamento entre o belo e o grotesco, o sublime e o vulgar, a moral e o imoral, o etéreo e o espúrio, é que estão os dilemas em relação à arte, às culturas, aos conceitos e costumes da vida humana em sociedade. Utilizando-se desses padrões estabelecidos pela dualidade do dionisíaco e do apolíneo, seus momentos de enfrentamento e trégua é que se passa a analisar a ideia de cultura popular, a fim de ampliar o debate rumo ao riso e ao cômico enquanto elementos que são parte da própria condição humana e por isso mesmo das culturas.

Da mesma forma, busca-se analisar a comicidade do teatro das ruas, dos artistas populares, das feiras e das praças e das lonas circenses, que, mesmo com

suas rupturas e descontinuidades, está interligada por uma memória fluida com convergências e discrepâncias em suas formas de expressão, mas que mantém aspectos no palhaço e no trabalho do circo-teatro contemporâneo. Essa mesma memória, compreendida como algo em processo, mantém uma tradição, será norteadora para que mais adiante se possa discorrer sobre a permanência e as transformações dessas práticas teatrais presentes no conjunto das sociedades.

1.1 A CULTURA POPULAR E O RISO, UM CAMPO DE REPRESENTAÇÕES MEMORIAIS

A classificação de uma manifestação como parte da “cultura popular” necessita ser problematizada, voltando-se às questões conceituais que marcaram a historiografia mais recente, como no caso das três noções definidas por Chartier (1990, p.27) como: representação, práticas e apropriação. Ou seja, as semelhanças e idiossincrasias entre as formas como essa manifestação é vislumbrada no campo das ideias, a forma como ela é vivida e praticada no cotidiano e a maneira como ela é absorvida pelas comunidades, sendo formadora de memórias compartilhadas, que por sua vez delineiam um discurso coeso e que permite a sua propagação ao longo do tempo.

Lembrando sempre que tratar de uma terminologia que busca agregar uma ideia em torno de um tema específico, como no caso da noção de “cultura popular”, exige do historiador um olhar voltado para o contexto temporal das relações humanas e dos pensamentos que predominavam e predominam no centro de tais relações. Dessa forma, é preciso lançar mão de uma análise alicerçada no campo da história das mentalidades, tendo por base que,

> [...] a mentalidade de um indivíduo, mesmo que se trate de um grande homem é justamente o que ele tem de comum com outros homens do seu tempo” ou então “o nível da história das mentalidades é o do quotidiano e do automático, é aquilo que escapa aos sujeitos individuais da história porque revelador do conteúdo impessoal do seu pensamento”. (CHARTIER, apud LE GOFF 1990, p. 41)

Apoiando-se nesse entendimento, é possível afirmar que nesse campo deve-se levar em consideração a dinamicidade das manifestações que são classificadas como populares e os entrecruzamentos dos paradigmas o que se passaram a classificar como popular e erudito. Faz parte dessa relação um conjunto de

influências que precisam ser analisadas dentro dos diferentes concepções de tempo e espaço.

Pode-se observar um olhar das ciências para o estudo da cultura popular a partir do que Burke (1989, p.31) chamou de “a descoberta do povo”, ou seja, do movimento do final do século XVIII e início do século XIX, no qual a cultura tradicional dos setores subalternos 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 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.

As manifestações ditas populares estudadas na atualidade representam de alguma forma expressões e modos de vida que resistem temporalmente à imposição cultural hegemônica. No entanto, a complexidade dessa relação é tamanha que muitas vezes o grupo menosprezado pela ordem vigente acaba por reelaborar aspectos de sua cultura englobando diferentes aspectos da cultura dominante. Nesse meandro, características do popular e do erudito, mesmo abordadas muitas vezes de forma antagônica, acabam por dialogar, influenciando-se mutuamente em diferentes momentos. Com base nisso, para Chartier (1995, p. 181), “o destino historiográfico da cultura popular é, portanto, ser sempre abafada, recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas”. Ou seja, é neste processo de arraso e ressurgimento, manutenção e transformação que o popular deve ser problematizado, a fim de se compreender as imposições de algumas forças e teias de poder.

Porém, para se compreender o campo da cultura popular é preciso remeter-se para antes da modernidade, ao período medieval. O chamado medievo trouxe consigo profundas mudanças na estrutura de organização da sociedade europeia. Transformou as relações econômicas através do cultivo agrário organizado e do

comércio, das organizações dos conglomerados urbanos, da institucionalização dos espaços públicos e da imposição e predominância do cristianismo no âmbito religioso. Todos esses elementos vão refletir na forma como a cultura passa a ser expressa e valorada. Zumthor, ao discorrer sobre a questão da oralidade e da escrita na Idade Média, resume o período da seguinte forma:

> [...] têm-se em vista os dez séculos de 500 a 1500 como um campo de forças em movimento, distinguem-se aí dois grandes impulsos: pagão – "popular" – oral, de uma parte; cristão – erudito – escrito, da outra. Logo, porém, o esquema se embaralha: cada um dos termos de cada série interfere no outro; a ordem hierárquica dos elementos se transtorna; instauram-se oposições incongruentes. Restam dois dinamismos conflituais, de força quase igual até o fim. (ZUMTHOR, 1993, p. 118)

Uma concepção similar traz Burke ao analisar a cultura popular durante o período da Idade Moderna europeia. Burke afirma que mesmo as classes mais abastadas, de uma forma ou de outra, estiveram presentes e foram participativas das manifestações culturais das massas, o que não ocorreu com o povo mais humilde que era banido dos espaços nobres, liceus e universidades, onde a cultura "superior" era produzida e repassada. Afirma o autor que, para a elite, "a grande tradição", ou seja, a cultura do setor dominante era dotada de seriedade e a "pequena tradição", das classes populares, voltava-se ao divertimento (BURKE, 1989, p. 55). Têm-se assim características que se impõem ao tratamento do campo do popular e que se mostram por vezes antagônicas: de um lado uma noção de cultura séria, canônica, e de outro a cultura do divertimento e do riso.

Não há como tratar do riso sem abordar a forma como foi considerado pelo cristianismo. A noção de impureza do riso e sua manifestação representava o paganismo impresso numa expressão corpórea, enquanto se lutava pela implantação de uma sublevação da alma e do espírito. Sob constante vigilância o riso foi sendo suprimido, ou controlado pela Igreja logo nos primeiros anos de ascensão do cristianismo na Europa. Para combater as religiões pagãs que tratavam do misticismo através da exteriorização de seus impulsos humanos, onde o riso era visto como algo positivo foi preciso exercer a negação do riso e impor uma série de regramentos e disciplina, voltando-se à prece, ao silêncio, à solidão e à interiorização (MACEDO, 2000, p. 52).

No entanto, não se encontra uma rigidez na vivência dessa interpretação cristã sobre o riso. Nem toda a forma de expressar a comicidade e o risível foi

abortada de forma implacável pela Igreja. Heers (1987) considera em seus estudos a necessidade que os setores de controle da sociedade, Igreja e Estado, tiveram de ceder a tais manifestações populares do período medieval como as festas, espetáculos e jogos, muitos destes patrocinados com dinheiro público. Macedo (Idem, p. 58), expressa também o uso do risível na aplicação da catequese e a ampliação dos domínios do catolicismo, e, citando as *Confissões* de Santo Agostinho, lembra que este alertava que "o riso deveria ser empregado como estratégia na consecução de uma missão muito mais importante: difundir a mensagem de Deus".

A famosa obra de Umberto Eco, "*O nome da rosa*", na qual o autor transita entre a realidade e a ficção ao reproduzir um manuscrito do século XIV encontrado no mosteiro de Melk, uma escrita romanceada, da qual Eco define como "uma história de livros, não de misérias cotidianas" (ECO, 2003 p.15). No enredo, um monge chamado Adso descreve memórias de sete dias em que acompanhou o frei franciscano Guilherme nas investigações de uma série de mortes que ocorreram misteriosamente na abadia. As mortes que passavam pela sala onde trabalhavam os monges copistas acabam por recair sobre o monge cego Jorge de Burgos. Burgos envenenou as páginas de uma parte perdida da "Arte Poética de Aristóteles", de modo que, ao folhear o manuscrito, os indivíduos levavam a mão à boca e acabavam por morrer envenenados. A parte em questão da obra tratava exatamente do manuscrito em que Aristóteles trata da comédia.

O monge Jorge, ao ter seus crimes descobertos, expressa claramente o que o levou a cometê-los. Em suas palavras fica evidente o conflito instaurado sobre o riso e a abordagem positiva que o filósofo trazia na obra até então desaparecida:

> "[...] O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições... mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para o simples, mistério dessacralizado para a plebe. Dizia-o também o apóstolo, antes do que abrasar, casai-vos. Antes do que rebelar-se contra a ordem desejada por Deus, ride e deleitai-vos com vossas imundas paródias da ordem, no fim do pasto, após trades esvaziando os cântaros e os frascos. [...] Mas aqui, aqui..." Jorge batia agora com o dedo em cima da mesa, perto do livro que Guilherme tinha diante de si, "aqui a função do riso é invertida, elevada a arte, abrem-se-lhe as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia, e de pérfida teologia... [...] O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo portanto controlável. [...]. O rio distrai por alguns

> instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. [...]" (ECO, 2003, p. 454-55)

Mesmo as tentativas de controlar o riso, de retirá-lo de ação em algumas instituições e lugares que se pretendiam superiores ou elevados, ele resistiu. Presente enquanto expressão humana, o riso tem intrigado inúmeros pensadores ao longo dos séculos e sido fonte de diferentes estudos que buscam o seu significado, seus dispositivos e os efeitos de suas manifestações nas relações humanas. Ele é também o provocador do pensamento sobre como se organizam as estruturas da expressão da cultura cômica popular.

Uma das obras mais conhecidas sobre o riso é "*O riso: ensaio sobre a significação do cômico*" de Henri Bergson, na qual estão artigos escritos no final do século XIX e reunidos em livro no ano de 1924. Nesse ensaio, sempre citado em diferentes estudos sobre o riso e o cômico[2], Bergson inicia afirmando, com base na famosa constatação aristotélica, presente na obra de Eco (2003, p. 449), quando o personagem Guilherme descreve o livro de Aristóteles, que "não há comicidade fora do que é propriamente humano", uma vez que o homem é "um animal que ri". Afirma também que a base do riso é a "insensibilidade", uma vez que a emoção contamina a expressão do riso, não permitindo, por exemplo, que se ria de algo que remeta à piedade ou afeição. Sendo o riso uma manifestação humana a partir de situações humanas, ele só acontece balizado pela figura humana, ou seja, ri-se de outro, ou com o outro (BERGSON, 1983, p.06-7). Bergson traz o riso como um agente que cumpre uma função social, o riso seria o "mecânico aplicado sobre o vivo", ou seja, quando se ri de alguma situação, que se coloca como ridícula frente ao oficialmente instituído, a ordem é reconstituída na sociedade (ALBERTI, 2011, p. 185).

Algumas contradições apontadas por autores ao pensamento bergsoniano sobre o riso auxiliam no sentido de que se possa refletir sobre o papel do risível entre a humanidade e também como o riso passa a ser formador de estéticas e estilos artísticos. É no teatro, enquanto "ampliação e significação da vida", que o filósofo vai buscar desenvolver outra parte de sua ideia. Bergson (1983. p. 35) compara a comédia às brincadeiras infantis, buscando encontrar semelhanças entre os dispositivos risíveis desses brinquedos e dos mecanismos utilizados em textos e encenações de espetáculos cômicos conhecidos. Justifica com isso as relações de

[2] O cômico abordado por Bergson se refere à situação cômica, ao que Alberti (2011) trata como "risível", e a priori não ao cômico enquanto referência ao estilo teatral da comédia.

repetições e situações da trama de uma comédia que são provocadoras do riso. Sendo assim, considera o teatro cômico como uma extensão desses significados que estariam nos brinquedos, com isso afirma logo de início que “é cômico todo o arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (Idem, ib. 36).

Para o filósofo, “a vida real é um teatro burlesco na exata medida em que produz naturalmente efeitos do mesmo gênero e, por conseguinte, na exata medida em que se esquece a si mesma” (Idem, ib. 50). Partindo das palavras de Bergson é que pode se discutir algumas incongruências de sua teoria destacadas por Alberti (2011). Para ela, a função social que demanda ao riso uma forma de “correção” trazida por Bergson se contradiz nesse momento, uma vez que aquele olhar da função social de restabelecimento de uma ordem pré-determinada através do riso dá lugar a um momento de distração do ser humano que assiste e se permite “participar de um jogo”. Esses dois olhares que atravessam a obra de Bergson são sintetizados pela autora da seguinte maneira:

> [...] ele [o riso] é a correção do mecânico que se aplica sobre o vivo como uma força antissocial. Ao mesmo tempo, vê-se bem como essa fórmula deixa escapar, como que por distração, asserções que podem levar ao oposto de sua intenção: o riso não seria correção, mas distração, e o cômico não seria negativo, mas decorrente de uma natureza mais profunda das coisas. (ALBERTI, 2011. p. 193).

Os apontamentos feitos sobre a obra de Bergson caminham para uma reflexão a partir de outros pensadores que trataram do riso, como Jean Paul e Schopenhauer, trazidos por Alberti como concepções que “transbordam em sentido”, algo que Bergson não teria alcançado em seu estudo. E é apoiando-se nesses pensadores que a autora traz um pensamento que coloca o riso no espaço do “não-sério”, um efeito sobre os enganos do “sério”, ou do espaço da razão que se coloca muitas vezes como “aparência de verdade”. Essa verdade que tenta se impor como realidade, e que é traída por seus deslizes, é onde o riso se coloca, provocando assim a contestação dessas representações que tentam se firmar através da seriedade, mas revelam um “não-verdadeiro”. Assim, afirma que “o riso continua a ser o não-sério, mas isso agora é positivo, porque significa que ele pode ir para além do sério e atingir uma realidade ‘mais real’ que a do pensado” (ALBERTI, ib., p. 197).

Depois dessa breve passagem por algumas possíveis abordagens do riso em alguns pensadores, pode-se dizer que, muito além de ser um ato de adequação do homem a um sistema de pensamento pré-estabelecido e definido como oficial, o ato do riso é provocador do deslocamento de algumas convenções sociais. Por vezes resultado da jocosidade com as organizações da vida em família e sociedade, permite o rearranjo destas convenções, ou simplesmente desvela suas fragilidades.

Assim, ao pensar na ideia da divisão da cultura entre erudita e popular, ter-se-á de um lado a negação do riso em um contexto que se impõe oficialmente sobre um conjunto social. Para essa oficialização há a demanda da implantação de alguns pensamentos que precisam ser absorvidos enquanto verdades indiscutíveis, a fim de não dar espaço para a descoberta de suas fragilidades e possíveis contestações. De outro lado, o que se passou a chamar de cultura popular ligada aos grupos subalternos, nos quais a distração sobre o mundo real que se falou anteriormente, e por vezes distante dessa "realidade" instituída por um grupo dominante, justifica a permanência do riso. No entanto, o riso que se coloca nas manifestações, nos ritos, festas e encenações não representa apenas um setor que se coloca ingenuamente perante outro. Ele também está em um contexto de significado de ligação ao próprio grupo com aspectos do meio, da natureza, de uma tradição constituída, algo que vai além dessa compreensão dual entre o erudito e o popular.

Presentes em diferentes festas populares e encenações ao longo do tempo, personagens grotescas como miseráveis espertalhões, velhos com enorme apetite sexual, gigantes glutões, humanos com deformidades físicas firmaram-se como 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 chama de realismo grotesco, em que "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" (BAKHTIN, 2010, p.17).

Bakhtin realiza uma leitura que remete a uma ligação cosmológica, dentro de uma concepção valorativa do corpo rebaixado, os gestos, às deformações provocadoras do riso e do escárnio. São nesses aspectos que se encontram a base para as situações que desligam o homem da seriedade da vida institucionalizada por

regramentos sociais e os permitem rir de sua própria humanidade. É com base nisso que os artistas, escritores das obras cômicas vão beber para a realização de seu trabalho no intuito de provocar o riso. Conforme Ramirez,

> Um olhar irônico sobre o mundo (como o que dá o humor grotesco) nos relaciona de maneira diferente com ele, e nos oferece com o humor a possibilidade de uma representação desmistificadora e informal de tudo aquilo que dá lugar, menos uma forma crítica ou repressiva, ao medo, ao ódio ou a adoração: se trata efetivamente do elemento de uma cosmovisão. É o que destaca Bakhtin da cultura popular carnavalesca; o humor carnavalesco como cosmovisão é a ferramenta de sua valoração[3]. (tradução nossa).

Ao analisar o contexto histórico da obra de Rabelais e os motivos que levaram o escritor a ser considerado um "escritor menor", por tratar do grotesco e do risível, Bakhtin atenta posteriormente ao período do Renascimento. Afirma que autores como Rabelais, Cervantes e Shakespeare possibilitaram pensar-se o riso no período como algo que ultrapassou as fronteiras do sério, e obteve um mesmo grau de importância. No entanto, logo a seguir frisa que, com a entrada do século XVIII, o riso é restringido novamente, não podendo ser aplicado a todas as "concepções de mundo" e sim apenas a "fenômenos parciais", uma vez que "a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos" (BAKHTIN, ib., p. 57). Esse olhar decorrente do pós-renascimento é que demanda o menosprezo sobre o gênero literário do cômico. Bakhtin reconhece a função positiva e humanizadora do riso já no Renascimento, no entanto, no decorrer do período que viria, visto no âmbito da cultura dominante, o riso estaria delegado a um patamar menor.

De alguma forma estava imbricada no cômico medieval a base para essa positivação do riso no Renascimento. O período medieval, que é tratado pela historiografia tradicional como o "período das trevas", da seriedade, do catolicismo fechado e da perseguição, foi também o período que possibilitou o desenvolvimento de uma cultura cômica dissolvida, esquecida e por isso mesmo fortalecida no meio dos grupos que não participavam diretamente dos centros de poder.

Desde as peças teatrais cômicas medievais, aspectos referentes a conflitos entre pares divergentes fazem parte do enredo das comédias, algo que se pode

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

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. Podem-se observar alguns exemplos disso nos casos trazidos por Heers (1987, p. 152-53), quando fala das festas populares medievais como os carnavais ou os cortejos dos loucos onde ocorriam as representações cênicas promovidas por "companhias burlescas" ou "companhias loucas", que, em tom cômico ou satírico, faziam encenações de julgamentos, do cotidiano da nobreza e da igreja, promovendo a "inversão de regras, valores e hierarquias".

Tem-se assim de um lado uma concepção cosmológica que remete a uma análise de cunho antropológico e constituidor das manifestações que passaram a ser englobadas no campo da cultura popular. De outro lado, há um olhar voltado às questões do campo dos embates, simbologias e representações que se estabelecem nessas relações conflitantes de pensamento sobre a cultura. Por mais que se busque vislumbrar o riso em todo seu alcance de significados próprios no centro de uma manifestação dita popular, ele não pode ser visto fora da rede de relações que estabeleceu com seu tempo e com os contrastes presentes em cada época.

Tanto a ideia do popular quanto do erudito são classificações inventadas em um período e que foram dotadas de características específicas a fim de apreender concepções diferenciadas de mundo. Essas invenções classificatórias não derivam de campos isolados, mas transitam em expressões da cultura humana que por vezes se chocam e por vezes se confluem. Portanto, vale salientar o que expressa Burke (1989., p. 85), quando afirma que o popular e o erudito estão em "um trafego de mão dupla". O autor atenta em sua obra para a interação das culturas, e que uma acaba por influenciar a outra e vice-versa e, para isso, dá inúmeros exemplos de danças, pinturas, festas populares, escritos que no período entre 1500 e 1800 sofreram influências e reelaborações tanto pela elite quanto pelos grupos populares, ou como denominou em seus escritos de "a grande e a pequena tradição". Tal concepção, contestadora da teoria do rebaixamento, fica exposta no seguinte trecho:

> Mas a teoria do rebaixamento é tosca e mecânica demais, sugerindo que as imagens, estórias ou ideias são passivamente aceitas pelos pintores e cantores populares e seus respectivos espectadores e ouvintes. Na verdade, elas são modificadas ou transformadas, num processo que, de cima, parece ser de distorção ou má compreensão, e, de baixo, parece

> adaptação a necessidades específicas. As mentes das pessoas comuns não são como uma folha de papel em branco, mas estão abastecidas de ideias e imagens; as novas ideias se forem incompatíveis com as antigas, serão rejeitadas. Os modos tradicionais de percepção e intelecção formam uma espécie de crivo que deixa passar algumas novidades e outras não. (Idem, ib. p. 86)

Assim, a leitura trazida por Bakhtin, amplamente humanizadora e positiva do riso, também passa a ser problematizada e pode ser analisada a partir de Chartier como um artifício no qual se expressam as representações populares, ligadas à dimensão social e política. O grotesco, o cômico e o popular transgridem assim as barreiras da ideia de cosmovisão, ele também é foco da atuação de forças simbólicas utilizadas nas lutas de poder. 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” em que se utilizavam “máscaras, trajes de disfarce e ritos de inversão” (CHARTIER, 1990, p. 200).

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 desviá-las, colocando-as ao serviço da demonstração da soberania, mas esta perdura também numa autonomia que a torna leitora dos desvios do Estado [...]” (BURKE, 1989, p. 89). A partir dessas exemplificações, observam-se claramente as pontes entre um grupo e outro. Grupos separados por condições hierárquicas, econômicas, sociais, mas em diálogo permanente. Para o autor, esse contato era mediado por um grupo intermediário, os semiletrados, que conviviam entre as classes da base e do topo da pirâmide e que para ele constituíam uma terceira cultura nesse leque de classificação.

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 à ideia de uma cultura cômica popular se faz necessária 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, estando presentes em maior ou menor grau nas mais diferentes expressões da comicidade em outros tempos e na atualidade. Assim, como também é necessário analisar essas expressões dentro do contexto em que surgiram e onde se alicerçam suas representações e seus possíveis significados. Para Chartier, a questão da cultura popular enquanto campo historiográfico demanda algo mais complexo que se refere ao mesmo tempo ao olhar dos grupos dominados sobre si e a permanência dos seus traços culturais:

> O essencial está em outro lugar, na atenção sobre os mecanismos que fazem os dominados interiorizarem sua própria inferioridade ou ilegitimidade e, contraditoriamente, sobre as lógicas graças às quais uma cultura dominada consegue preservar algo de sua coerência simbólica. (CHARTIER, 1990. p. 47)

O riso pode ser visto, assim, como um ingrediente que perpassa as culturas populares. Negado pelo cristianismo, ele prosseguiu vivo no meio de culturas tidas como menores pela cultura dominante, que através da seriedade se colocava como a detentora do poder. O riso permaneceu como uma expressão de aporte dionisíaco, uma forma de expressão corporal, humana e ao mesmo tempo simbólica da memória do paganismo. Ao mesmo tempo em que era considerado negativo pelo cristianismo em ascensão, sua força, apesar de não obter o reconhecimento oficial, foi também absorvida nos atos católicos.

O controle imposto pela Igreja e pelo Estado, todavia, não apagou a sua força contestadora, uma manifestação totalizadora entre o homem e o mundo em transformação. Mas, é naquelas manifestações tidas como populares, não oficiais ou oficializadas para o controle dos grupos subalternos, que o riso se encontra com maior significado e com essa ligação mais próxima do arquétipo dionisíaco. Entretanto, a constituição das categorias popular/erudito é atravessada por diversos contrastes e ramificações.

Analisar o riso como mobilizador de gêneros teatrais é pensá-lo também enquanto um agente carregado de sentimentos. Sendo o ato de rir algo próprio do humano, o riso torna-se fator de análise e estudos que o ligam aos ritos, costumes, ligados a uma cosmologia. Ao mesmo tempo, ele pode ser visto como fonte para análise das relações humanas na sociedade ocidental. Suas interfaces são rebeldes às tentativas de controle e ao mesmo tempo adaptáveis e moderadas às situações

onde o cômico desafia o sério. Sendo assim, o riso tem um passado e há na teatralidade cômica uma memória do risível.

Representação, palavra que passou a ser tão amplamente utilizada na área das ciências sociais e humanas nos últimos tempos, é também derivada do verbo que se refere ao ator quando esse desempenha sua função na atividade teatral. Ele não é aquilo que está sendo, mas é como se fosse, pela mímese ele ganha o respaldo de ser, mesmo não sendo.

O teatro, enquanto representação cênica tanto da realidade como da imaginação humana, é um lugar onde corporalmente o ser humano permite olhar-se a si mesmo. Em cena, mesclam-se as realidades construídas nas relações sociais com as representações diversas que o dramaturgo, o diretor e o escritor fazem dessa realidade. A representação teatral de um espetáculo é uma história contada por um grupo no corpo de alguns atores. Ela é uma possível representação das muitas que poderiam ser feitas sobre a mesma, dependendo dos homens e mulheres que nela se envolverem, suas vivências e suas próprias representações de mundo. Pensar a arte teatral a partir dessas variantes é o que a torna excitante ao ser analisada, enquanto atividade artística ligada com os tempos mais remotos da existência humana e toda a sua fertilidade expressiva.

Desse modo, o ato de rir carrega uma profunda ligação do humano com a forma com que ele se relaciona com o outro e com os sistemas de relações que ele criou. Se não se ri do mesmo jeito hoje e das mesmas coisas que se ria na idade média ou na antiguidade, também os homens que fazem do riso seu trabalho cênico são influenciados por essas transformações. São sujeitos de seu tempo, mas trazem com a função de fazer rir esquemas de toda a carga memorial de formas risíveis de outros tempos, que levaram à formação de uma ideia de divisão entre uma “cultura séria” e uma “cultura não-séria”.

Partindo desse entendimento, quanto à complexa relação entre o popular e o erudito, Burke (1989, p. 52) aborda a figura do palhaço como exemplo de um personagem que esteve presente “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. Como afirma Bakhtin (2010, p.07), a figura do cômico e dos bufões provocadores do riso eram no cotidiano, uma extensão do período carnavalesco, constituindo-se como figuras que se estabeleciam entre a vida real e a vida ideal.

Como é possível observar, a linguagem popular é criadora de uma estrutura cômica influenciadora de gêneros nas artes, mas que também transborda em representações que passam à vida em sociedade. É nesse principio que está colocada a figura do personagem cômico-grotesco como o palhaço. 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.

1.2 O RISO SE TORNA ARTE: A COMÉDIA E SEUS TIPOS

A comicidade e todo o seu poder risível se constituiu enquanto gênero artístico na antiguidade. O teatro reconhecido e aclamado na Grécia Antiga foi estabelecido em dois gêneros: a tragédia e a comédia. Os povos estavam inseridos em uma sociedade marcada pelas crenças nos deuses e na mitologia, estas deidades e suas fabulosas histórias justificavam a existência da arte tragicômica e ao mesmo tempo serviam de combustível para os personagens e histórias encenadas.

Na antiguidade, durante rituais e cerimônias os soldados áticos se desprendiam de todas as suas obrigações e decências e entregavam-se a grandes orgias dedicando alguns dias a Dionísio, em que “saciavam toda sua sede de bebida, dança e amor”. Os festivais eram conhecidos por *komos,* base etimológica da palavra comédia. Nesses festivais, estava presente toda a forma de expressão festiva e carnavalesca criadora do corpo risível, do grotesco e de situações jocosas que vão compor o teatro cômico. Os personagens cômicos também partem desse mesmo conceito estético do profano, “os fanfarrões e aduladores, parasitas e alcoviteiras, bêbados e maridos enganados”, exemplos de personagens que passaram para a *Commedia dell’arte* e até mesmo para os textos de dramaturgos como Molière e a *Comédie-Française* no século XVII. (BERTHOLD, 2008, p. 120).

Aristófanes foi importante nome da comédia grega antiga, tinha em seus textos a base de uma forma risível primitiva, arcaica, ligada ainda pela “tradição dionisíaca”. Embebido por um humor grotesco, obsceno, em suas peças não havia a depuração que foi sendo aplicada para o controle do riso e das implicações sociais que ele traria consigo, implicações essas que refletiam na organização da

democracia, das crenças religiosas, dos conceitos filosóficos. Peças teatrais como *Lisístrata,* em que as mulheres de Atenas e Esparta resolvem fazer uma greve de sexo até que a paz fosse restabelecida entre as cidades, são exemplos de uma comédia marcada por um riso que

> [...] não deixava nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno, por mais cru que ele seja. Sexualidade sem freio, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmo-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraízam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas? (MINOIS, 2003, p.39)



Figura 1 Estatueta de terracota de personagens da comédia grega, séc. IV a. C. Dois velhos embriagados (Berlim, Staatliche Museen) e pintura mural de Pompéia. Cena cômica: um escravo zombando de um casal de amantes. (Casa de Casca Longus). Fonte: Reprodução do livro de BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A comédia e a tragédia grega eram reverenciadas em festivais oficiais amplamente aceitas no ambiente da polis grega, onde o teatro possuía um lugar de destaque. Paralelamente a esse teatro oficial, caminhavam entre o povo os artistas mambembes, nas ruas, nas praças, entre nobres e camponeses, unindo a considerada “arte pura” ao grotesco. Os *mimos* espelhavam-se no cotidiano, nos costumes da população camponesa e os tipos que viviam nesses lugares, os ladrões, os comerciantes, as prostitutas de onde tiravam a inspiração para seus personagens que dialogavam com a realidade, sendo “tipos autenticamente vivos”

que davam sentido a uma “arte da autotransformação, da *mímeses*” (BERTHOLD, 2008, p.136).

Embora dentro da organização oficial das sociedades antigas o mimo nunca obteve reconhecimento oficial, ele convivia em um mesmo período com o teatro já formalizado e ao mesmo tempo com uma tradição dionisíaca arraigada com o povo em seu espaço diário. Representavam uma forma de humor que se inseria na dinâmica do espaço de convivência do povo, uma vez que fazia parte desse ambiente da vida e ele só tinha sentido estando assim, no meio das pessoas, e não em um espaço instituído para o teatro como uma casa de espetáculos. Seu desenvolvimento mais destacado se deu na região da Sicilia, por volta de 430 a.C.,

> A arte do mimo não foi impedida por barreiras geográficas. Do sul da Itália, caminhou em direção ao norte com os atores ambulantes, e onde quer que fosse assimilava todo o tipo de atos histriônicos populares, farsescos e mais ou menos improvisados. (Ibidem)

Os mimos romanos foram ganhando espaço nos intervalos das comédias e tragédias, onde tornaram-se populares. O uso de máscaras, de personagens antropomórficos, os quadros com situações que se espelhavam no cotidiano ampliados aos extremos de forma grotesca e as bufonarias fálicas foram delineando uma estrutura teatral cômico-popular marcante no teatro itinerante até os dias atuais. Segundo Berthold,

> O *mimus* é como uma linha que vai dos primórdios da Antiguidade, através de Roma e Bizâncio, até a Idade Média. Era tão familiar ao homem da rua quanto ao erudito em sua mesa do estudo. O escritor cristão latino Lactâncio o julgou digno de uma sublime comparação: a doutrina de Pitágoras, de acordo com a qual as almas dos homens transmigraram para corpos de animais – ele escreveu – era ridícula e lembrava as invenções do mimo. (Idem, ib., p. 169)

Na mimese, na pantomima, na farsa e em outros estilos derivados dessa comédia popular da antiguidade é possível perceber um fio condutor de uma memória cênica que, entre permanências e transformações, continuou a influenciar os gêneros cômicos populares.

Dentro desse entendimento, uma das formas artísticas que remontam ao período medieval e que vai estabelecer uma relação até os dias atuais com diferentes estilos teatrais cômicos é a *Commedia dell’arte.* Tal gênero tornou-se um estilo teatral popular bastante difundido, geralmente apresentado por grupos

itinerantes, nos quais os atores desempenhavam durante toda a carreira um personagem-base. Essa estrutura é fonte de todo um contexto carnavalesco anterior, em que as máscaras e as pantomimas serviam para estabelecer momentos de sátira e crítica social. Os atores da *Commedia*

> Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A Commedia dell'arte estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas. (Idem, ib. p.353)



Figura 2 Personagens da Commedia dell' arte. À direita um Zanni e um Pantaleão. Pintura anônima do século XVIII (Milão, Museu Teatral Alla Scala). Fonte: < http://www.doutoresdaalegria.org.br/commedia-dellarte/> Acesso: 09/08/2013.

A formalização do teatro cômico popular em um gênero permitiu a difusão dessas companhias pela Europa onde estavam inseridas nas feiras e nas ruas das cidades. Fo (2004, p. 26) rebate a ideia amplamente difundida de que as companhias de *Commedia* eram compostas por cômicos incultos ou semianalfabetos ou andarilhos sem destino. Relembra que histórias de companhias importantes, como os Gelosi, que no século XVI apresentaram-se na Itália e França em diferentes espaços da nobreza, sem abandonar os preceitos da *Commedia dell'arte,* foram um grupo formado "por pessoas cultas, bem preparadas e de gosto moderno".

Entre os personagens célebres desse estilo teatral amplamente difundido na Idade Média encontram-se categorias pautadas pelas relações de classe.

> O esteio do elemento cômico eram os Zanni, as figuras e servos provenientes de Bérgamo. [...] 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 servo, base das figuras do Arlequim, da Colombina e do Pierrô, personagens tão difundidas nas manifestações populares carnavalescas, sendo esse último a inspiração para o palhaço contemporâneo. Toda essa estrutura é

> [...] consequência 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. (VENDRAMINI, 2001, p.58)

O palhaço como se conhece na atualidade é uma construção que está ligada a essas formas teatrais que se constituíram ao longo da trajetória do mundo ocidental. Importante ressaltar que a figura do cômico não é um privilégio da cultura ocidental de base greco-romana. Diferentes culturas possuem figuras tradicionais de "palhaços sagrados", como em sociedades tribais indígenas da América do Norte, onde o riso está presente nas cerimônias e no desempenho de papéis sociais, rompendo com a seriedade cerimonial "para que as verdades mais profundas contidas no interior do ritual possam vir à tona e se revelar" (COHEN, 2006, p. 34-35). Porém, mesmo sabendo da existência dessas figuras que são parte de uma

tradição milenar de transmissão oral, cumpridoras de uma função no contexto de seu grupo tribal, o que se procura é discutir a figura do palhaço circense que povoa o imaginário da cultura ocidental contemporânea.

O palhaço de nariz vermelho, com grandes sapatos, roupa colorida e boca pintada não pode ser visto fora de uma compreensão memorial que constituiu esses gêneros e tipos cômicos que foram se definindo. Há uma construção temporal dessas figuras, uma compilação de técnicas provenientes dos rituais e de outros modos de expressão até então dissolvidas na estrutura social de diferentes grupos humanos. Por isso os palhaços são constituídos de uma diversidade tão grande de influências.

O *Arlecchino* é um exemplo dessas influências, tendo se tornado um personagem símbolo dos festejos carnavalescos, um "resultado do incesto do Zanni da região de Bérgamo com personagens diabólicos da tradição popular francesa". Esse mesmo tipo cômico tem ainda aspectos provenientes de uma ancestralidade que remete ao "*homo salvaticus* ou *sebaticus*, um gênero de *mamuttones* recoberto de pêlos ou folhas segundo a região ou estação" (FO, 2004, p. 80).

Nesses personagens, as inspirações em figuras e máscaras zoomórficas compunham a forma de agir corporalmente e também o caráter de cada um. Geralmente animais domésticos, como porcos, macacos e cães, eram a base para a inspiração. Ligados a uma tradição do grotesco, possuíam toda uma função de zombar e provocar as pessoas ao limite do extremo durante o espetáculo. O *Arlecchino* medieval utilizava "uma série de gestos provocativos, por exemplo, fingir urinar sobre o público, desabar em cima das pessoas sentadas nas primeiras filas, lançar objetos na plateia, atirar com colubrinas ou foguetes mortíferos" (FO, ib. p. 82).

As ruas e as praças na antiguidade, antes da domesticação do riso e das definições de formas e gêneros da comédia, estavam tomadas pelos bufões e bobos da corte que representavam essa ligação do homem com ele mesmo, com sua humanidade corporal e mundana.

> As formas do cômico popular da praça pública constituíam também uma das fontes importantes da imagem grotesca do corpo. [...]. Todos esses acrobatas, funâmbulos e triagueiros, etc., eram atletas, prestidigitadores, bufões, apresentadores de macacos (réplicas grotescas do homem), vendedores de panacéias universais. O universo das formas cômicas que eles cultivavam era o universo do corpo grotesco nitidamente

> expresso. Hoje ainda, é nos espetáculos de feira, e num grau menor no circo, que o corpo grotesco se conserva melhor. (BAKHTIN, ib., p. 309)

O cômico grotesco abordado por Bakhtin é um elemento que se transforma ao longo das modificações que as estruturas sociais sofrem com o passar do tempo. A atuação do risível nas sociedades é modificada conforme se reestruturam as mentalidades de cada época. Por isso o período medieval policia o riso deliberado, antes introjetado com toda sua força nas sociedades primitivas, passando a regulá-lo nos espaços oficiais. Porém, essa tentativa de conter a zombaria, impedindo que as relações de poder instituídas não fossem expostas ao escárnio, não tem eficácia junto aos espaços populares. Nesses locais onde circulam a plebe e os que estão distantes dos espaços políticos e religiosos oficiais, o riso segue fazendo parte do cotidiano. Dentro desses diferentes tempos, movidos por questões sociais e culturais bastante particulares, é que o cômico vai definindo novos gêneros e firmando alguns personagens que se tornaram marcantes nas formas artísticas da comédia, como é o caso do palhaço.



Figura 3 Obra “Pierrot e Arlequim” de Paul Cézanne (1888). Pushkin Museum, Moscou, Rússia. Fonte: <http://www.arts-museum.ru> Acesso em 04 set. 2013.



Figura 4 Representação do bobo da corte. Obra “Keying up - The court jester”, de William Merritt Chase (1849-1916). Museu Britânico, Londres. Fonte: < http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/17/artigo125470-3.asp> Acesso em 04 set. 2013.

Assim como o *Arlechinno* representa essa figura cômica no interior da *commedia dell’arte*, os bobos e bufões estavam há mais tempo nas ruas e nas praças como comediantes que dedicavam sua vida a fazer rir. Do espaço marginalizado das ruas, ganharam destaques nas cortes e tornaram-se uma tradição da nobreza feudal. Inúmeros são os registros de reis e rainhas com seus séquitos de bobos da corte. Muitos desses homens e mulheres, bobos e bobas da corte, tornaram-se “pessoas importantes, internacionalmente conhecidas; são comprados, emprestados e cada transferência é bastante comentada”, alguns desses servos do riso passaram a compor dinastias de bobos e a formarem locais de aprendizagem do ofício (MINOIS, 2003, p. 230). O bobo desempenha uma função séria nas cortes, a função de tornar risível o denso ambiente das disputas de poder que cercam a figura do monarca. Sobre a função que a bufonaria desses nobres palhaços desempenha na Idade Média, Minois destaca:

> Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio do despótico. Não é apenas uma coincidência que a função de bobo do rei tenha desaparecido da França na aurora do

> absolutismo no início do reino de Luís XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato. (Idem, ib., p. 232)

São essas formas teatrais cômicas de inspiração cotidiana, de arremedo e exagero das figuras sociais, que marcarão a teatralidade popular que se seguiria. Sofrendo períodos de perseguição e de liberdade, os cômicos estiveram presentes de diferentes maneiras nas sociedades modernas. Por ora retirados dos espaços abertos, com a função que tinham no período anterior, e no decorrer do medievo, esses seres risíveis foram sendo absorvidos por outras figuras nos espaços formais de teatro e de lazer popular. O jogo cênico antes exposto ao cotidiano onde se encontravam, quase que naturalizado a essa vivência das relações sociais estabelecidas, foi se tornando técnica para o ofício de fazer rir. O encontro entre o circo e esses artistas definiu um espaço que povoa a mentalidade moderna e que liga a imagem do palhaço ao circo e vice-versa. Absorvido a esse espaço, o comediante caricato, com sua máscara já modificada se comparada aos personagens dos estilos medievais das ruas, das trupes e das cortes, não perde o seu sentido primeiro, porém se adapta a ele e converge para o aparecimento dos tipos cômicos modernos como o clown e o palhaço.

O circo moderno surgiu em Londres na segunda metade do século XVIII sob a direção de Philip Astley, membro da cavalaria inglesa que construiu um espaço específico para a demonstração de números de cavalaria antes realizados em locais públicos. Desse empreendimento, assim como de outros que surgiram no período, é que advêm a expressão que remete ao “circo de cavalinhos”. Os números equestres que exigiam grandes habilidades dos atletas/artistas. Todavia, Astley expandiu seus negócios e levou a atividade também para Paris, mesmo período em que inseriu elementos cômicos ligados ao cavalo e que foram aprimorados em seu encontro com Antonio Franconi, que tinha atividades artísticas ligadas aos espetáculos populares e que adicionou ao Anfiteatro de Astley a pantomima e outras atrações que passaram a definir o espetáculo circense conhecido na atualidade (BOLOGNESI, 2003, p. 31-32). Nesse período, o circo era um espetáculo de lazer e entretenimento nem tão popular, uma vez que era voltado para um público aristocrata que

> [...] encontrou com o circo, um modo de tornar espetacular o seu mais caro símbolo social, o cavalo. Em meio à onda revolucionária, sob a forma de um

> espetáculo detalhadamente organizado e administrado por um empresário (distante, portanto, da espontaneidade predominante dos espetáculos das feiras), o circo concentrava os ideais de uma classe que estava prestes a perder seu lugar na dominação social. (BOLOGNESI apud AUGUET, ibidem)

Dentro desse esquema de espetáculo, onde o encontro do espetáculo militarizado das demonstrações das habilidades equestres com as tradicionais comicidades dos artistas das ruas, é que surge o circo como um aglutinador dessas representações sociais que simbolizavam expressões culturais que ora uniam, ora separavam os homens conforme suas organizações sociais e hierárquicas. O circo fixa-se como uma tradição surgida desse ambiente ambivalente, e é essa ambivalência que vai marcar também algumas relações da atuação dos cômicos no espaço do circo. Um exemplo claro dessas relações está na figura do *clown* e no seu desdobramento entre o *clown* branco e o *clown* augusto. Essa relação é definida por Fo:

> Nos espetáculos de *clown* existe sempre um clown de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros *clowns*. Porém, há um outro, quase sempre mudo, que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos, fica estupefato por qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o *speaker*, o *clown* branco, o Louis; o segundo é o Auguste. Contrariando as aparências, o personagem principal é o que não fala; o Louis é que é o apoio. (FO, 2004, p. 208)

Fruto do encontro entre a bufonaria das ruas e a pantomima inglesa, a dupla de *clowns* é herdeira das relações estabelecidas na *commedia dell'arte* entre personagens como o Arlequim e a Colombina. Eles definirão não só no espaço circense essa atrapalhada e cômica interação que vai influenciar a comédia moderna e marcar o cinema como, por exemplo, Chaplin e seu personagem Carlitos, uma espécie de *clown* branco, ou as situações desencadeadas pela famosa dupla de atores Oliver Hardy e Stan Laurel, e seus personagens, o Gordo e o Magro. Ainda no cinema brasileiro do século passado se encontram exemplos, como os inúmeros filmes da dupla Oscarito e Grande Otelo. Todos esses personagens dialogam com o público, a cultura e o tempo em que estão colocados e assumem identidades próprias, mas o jogo e as relações que provocam o riso possuem um fio que os liga a uma memória do risível produzida pelo acúmulo das influências cômicas de diferentes épocas.

Os *clowns* circenses, que primeiramente não se utilizavam da oralidade nos espetáculos, mas da pantomima e da comunicação corporal, passaram, no decorrer do tempo, a produzir cenas faladas e a interagir com o público nos intervalos dos números acrobáticos dos circos. A relação Branco-Augusto, mesmo não sendo mais a original desses dois tipos cômicos com características bastante peculiares e definidas, ainda perdura em diferentes momentos dentro da teatralidade popular brasileira, da qual o Teatro do Bebé, foco dessa pesquisa, faz parte, e conforme se poderá perceber quando da descrição do trabalho do grupo. Tais constatações corroboram com a afirmação de Bolognesi:

> No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas ou gags do palhaço principal. Ele também é chamado de escada. (BOLOGNESI, 2003, p. 62)

Na figura do *clown* Augusto está o princípio do palhaço de nariz avermelhado, trapalhão, desajeitado, estúpido e grosseiro, que se envolve em inúmeras confusões. No Brasil, o termo palhaço popularizou esse ser híbrido, que adquiriu inúmeros outros formatos, mas mesmo assim manteve características que o assemelham ao *clown* (Idem, ib., p. 74). O palhaço que veste a roupa ao contrário, que perde as calças em cena, que fala impropérios, que joga com o corpo e utiliza toda a sua malícia em uma performatividade cômica ao molde rabelaisiano do grotesco. Portanto, o corpo é algo extremamente essencial: ele expõe os limites da materialidade humana e por consequência os limites do mundo ao homem, que só vive o mundo através dessa materialidade.

O nariz do palhaço talvez tenha ficado avermelhado dessa forma ao cair com a cara no chão, provocando risos na plateia[4]. No entanto, o nariz é um fator preponderante para o risível, trata-se de uma representação do falo, ganhando proporções enormes que o tornam grotesco, e que se expressa em diferentes máscaras de distintos personagens cômicos. Depois do nariz, a boca escancarada e devoradora e também o ventre e o traseiro protuberantes são bases do corpo

[4] Bolognesi relembra a história do cavaleiro e acrobata Tom Belling, que, embriagado, cai do cavalo em uma de suas apresentações no picadeiro. Percebendo que as trapalhadas renderam risadas, acabou aprimorando esse personagem com o uso de uma peruca, um paletó ao avesso e o nariz pintado. O sucesso desse personagem torna-se uma emblemática explicação para o aparecimento do *clown* Augusto (BOLOGNESI, 2003, p. 74).

grotesco. Unidos e em destaque, além de artifícios amplamente utilizados pelo palhaço em cena, representam lugares do corpo onde estão os orifícios. Lugares de absorção e excreção, “onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo”, lugares de troca, do princípio e do fim da vida (BAKHTIN, ib., p. 276-277).

A corporeidade dos tipos cômicos e sua função de provocar o riso através das ações torpes e apelativas, consideradas imorais pela seriedade imposta pelas relações sociais e políticas que estabelecem a ordem, é uma marca do palhaço. Cabe a ele, em uma espécie de pacto consentido pelo lugar que ocupa, através do personagem que assume, zombar dessa seriedade. A ele é dado esse consentimento.

Não é à toa que no período entre guerras do século XX a arte do *clown* desponta com mais vigor. No mundo arrasado pela destruição e pela falta de humor dos homens, havia a necessidade do riso para espantar os maus espíritos que rondavam as sociedades (BOSQUE, 2011, p. 140). Emblemático exemplo do teatro mundial desse período, dentro do gênero do Teatro do Absurdo, a peça “Esperando Godot”, obra de Samuel Beckett, na qual as figuras tristes e ao mesmo tempo risíveis dos mendigos Vladimir e Estragão esperam por Godot, um ser que remeteria a algo ou alguém que nunca chega. O dramaturgo expressa uma forma de mostrar a condição humana, através de um riso incômodo e angustiante, em um período marcado pela morte e a destruição trazida pela imbecilidade humana que provocara a guerra.

O espaço temporal do século XX e todas as suas contradições e efervescências interessam a essa pesquisa a fim de refletir sobre a figura cômica do palhaço e do riso, uma vez que o Teatro do Bebé, objeto deste estudo, que será aprofundado no capítulo 2, perpassa por esse período e adentra a atualidade. Uma época que, segundo Minois (2003, p. 554), está marcada pelas incertezas de um século que “morre de rir e, ao mesmo tempo, anuncia a morte do riso”. Assim, o circo-teatro e os teatros familiares que originaram o curso que levou ao Teatro do Bebé até a sua chegada e permanência no século XXI são resultado dessa trajetória que compôs a comicidade e das formas de como o riso se manifestou nesses diferentes espaços temporais. Ao mesmo tempo, esses espaços teatrais mambembes são também reflexos de seu tempo e das influências múltiplas que derivaram na sua formação.

2 E O PALHAÇO, O QUE QUE É?

“Na boca do povo/ Cantando
Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu / Cantando
Dormindo na estrada, no nada, no nada
E esse mundo é todo meu...”
(Chico Burque de Hollanda)

Na obra “Circos e palhaços brasileiros”, o pesquisador Mario Bolognesi faz uma espécie de inventário dos circos e circos-teatro brasileiros, com uma breve descrição das atividades desses grupos e breve entrevista com os palhaços que atuam nesses espaços. Nesse levantamento, Bolognesi, destacando as diferenças dos trabalhos e inserções das atividades dos palhaços pelas regiões do Brasil, expôs que:

> [...] 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 [...]. (BOLOGNESI, 2003, p.100)

Como expoente da atividade dos circos-teatro, no Rio Grande do Sul o Teatro do Bebé, da família Almeida, possui uma história de mais de 80 anos de atividades teatrais mambembes. Pode-se dividir a história da família Almeida com o circo-teatro em três momentos: a primeira entre as décadas de 1930 e 1950 com o patriarca José Epaminondas de Almeida, o cômico Nhô Bastião e o seu pavilhão de zinco chamado Politeama Oriente, que viajava pelo sudeste e sul do Brasil. O segundo momento refere-se ao período após a morte de José Epaminondas, quando em 1962 o circo-teatro tem prosseguimento através do filho mais velho, José Maria de Almeida, o palhaço Serelepe, que mais tarde fará sociedade com o irmão mais novo, José Ricardo de Almeida, o palhaço Bebé. Nesse período o circo-teatro passa-se a se chamar Teatro Serelepe.

Para melhor compreensão da trajetória do grupo, é preciso revisitar o cenário teatral e circense do Brasil para contextualizar a ligação do grupo familiar com os momentos da história do circo-teatro brasileiro.

2.1 O CIRCO-TEATRO BRASILEIRO: ENTRE PALCO E PICADEIRO, AS LINGUAGENS SE MISTURAM

O cenário da cultura cênica brasileira caminhou lado a lado com as influências europeias do teatro. Ainda no período colonial, o teatro possuía um objetivo catequético, ligado à liturgia e à Igreja Católica. Mais tarde, após a afirmação do país como monarquia independente, o teatro nacional passa a voltar-se para os nobres apreciadores da elite brasileira, que, envolvidos pelo requinte dos estilos teatrais que vinham da Europa, buscaram o desenvolvimento de uma dramaturgia oficial, pautada pelos gêneros e textos vindos do outro lado do Atlântico.

Mas, como afirmaria Oswald de Andrade no seu famoso manifesto do período modernista, “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Ou seja, o país desenvolveu sua teatralidade, mesmo no afã de buscar uma imitação dos estilos europeus. Espelhou-se em diferentes gêneros, deglutiu-os com seus próprios temperos e criou gêneros próprios, com sua identidade e sua forma, mesmo contando muitas vezes com o descrédito de parte da elite que desconsiderava o que não era europeu e que negava as expressões culturais do país miscigenado, mas, que, sem perceber, alimentava a cultura nacional, pois até essa sua desconsideração era motivo para a zombaria dos personagens populares.

A comédia foi ganhando espaço nos teatros oficiais com uma produção local em meados do século XIX com dramaturgos como Martins Pena, que criticava os costumes locais com inspiração nas obras do francês Moliére, de quem passa a ser considerado seguidor (PRADO, 1999, p. 57). A sátira ao nativo era o tom utilizado pela comédia do período, tanto pelos que aqui pautavam essas relações em suas dramaturgias, tanto pelas companhias estrangeiras que vinham ao país e expressavam na cena a visão que tinham sobre o brasileiro e o país. Alguns gêneros cômicos ganharam respaldo no teatro desse período, de forma que permaneceram com algum grau de prestígio na comédia brasileira contemporânea, como se verá em relação ao teatro mambembe contemporâneo.

Segundo Prado, o naturalismo, enquanto desdobramento do realismo, não se firmou em terras brasileiras. Com inspiração em Moliére, a comédia ganha espaço e se dissemina no país, desenvolvendo-se o estilo que, segundo o pesquisador, foi a única tradição teatral brasileira: a comédia de costumes (Idem, ib., p. 117). Os textos em sua maioria tratavam das relações familiares, traições entre casais, prostituição,

relações sociais entre as classes mais abastadas e o povo, inspirando-se em princípios farsescos que bebiam por sua vez nos tipos da *commedia dell'arte*.

A opereta-bufa, estilo teatral cômico que se desenvolveu no século XIX na Europa, satirizava os clássicos da mitologia e as requintadas e solenes óperas (Idem, ib., p. 89). As operetas francesas não demoraram a fazer sucesso no Brasil, no entanto, para isso apelaram para o uso de personagens brasileiros em seus enredos, que remetiam aos estereótipos europeus sobre o nativo. Prado (1999) relata a presença do Alcazar Lírico, um "teatrinho" que se fixou no Rio de Janeiro em 1859 e que promovia essas montagens, com artistas franceses que representavam a imagem do *Brésilien* que posteriormente levaram para a Europa. A mulher brasileira representada pela personagem de uma prostituta foi a inspiração para a protagonista da opereta inspirada na famosa ópera Carmen do compositor francês Georges Bizet. Outro exemplo foi o grande sucesso obtido com o espetáculo "Orfeu na Roça", onde

> [...] Orfeu aparece sob as vestes de Zeferino Rebeca; Morfeu, deus do sono transforma-se em um nacionalíssimo Joaquim Preguiça; e o Cupido passa a responder pelo irresistível nome de Quim-Quim das Moças. O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante. (Idem, ib., p.95).

Enquanto essa comédia divertia aqueles que podiam pagar para frequentar os teatros da corte, que, como se vê, há muito já haviam se rendido à comédia e ao riso, as ruas eram tomadas pelos festejos, pelas barracas de variedades, pelos palhaços e outras formas de bufonarias tanto estrangeiras como de companhias brasileiras que passaram a despontar.

Ainda no período colonial, a diversidade da população que aqui estava demonstrava a fertilidade desse encontro para o desenvolvimento de uma cultura popular colorida, vibrante e repleta de festejos, procissões, missas, dias de festas e bebedeiras. O palhaço brasileiro foi sendo gerado no decorrer desses festejos (CASTRO, 2005, p.86). Nos períodos das festividades religiosas, como a Festa do Divino, é que personagens cômicos tomavam as ruas, como afirma Castro (ib., p.96), citando a obra "As Três Cidras do Amor" de Mello Filho, na qual é relatada com minúcias a Barraca do Teles, uma espécie de pavilhão de variedades que em muitos aspectos assemelha-se ao circo-teatro atual, que era de propriedade de Joaquim Duarte Teles, um artista com múltiplas atuações, de ator cômico e

dramático até mágico e engolidor de espadas. Segundo relata a autora, eram frequentadores da Barraca desde as famílias mais afamadas até as pessoas mais humildes da capital federal, e também os letrados, como José de Alencar e Machado de Assis.

> O que mais nos interessa na Barraca do Teles é o fato de ela ser um espaço onde diversas modalidades artísticas se misturavam: música, teatro, dança, bonecos e circo no mesmo programa. A do Teles não era a única barraca da Festa do Divino, nem esta festa o único momento em que tal acontecia. Feiras e quermesses eram uma constante por todo o Brasil, e artistas de todos os gêneros e qualidades não perdiam a oportunidade de apresentarem-se para um grande público ávido por novidades e atrações. Para compreender as Artes Cênicas brasileiras – e não estamos falando apenas do circo e das inúmeras formas de comicidade -, suas influências, desenvolvimento e estilos, é impossível esquecer o papel dessa miscelânea de linguagens e gêneros: circo, teatro, dança e música sempre estiveram muito próximos, quando não juntos num mesmo espetáculo! (CASTRO, 2005, p.100)

Torna-se uma tarefa quase impossível observar o teatro popular mambembe por um único ponto de vista, ou buscando uma identidade própria. É possível perceber que as características que vão delineando os cômicos brasileiros derivam de uma série de fatores e expressões artísticas bastante esparsas e particularizadas. Levando em consideração essas particularidades e esse cenário multiforme do teatro nacional é que surge o gênero que ficaria conhecido como Teatro de Revista, que tinha Artur Azevedo como um dos principais dramaturgos na sua primeira fase. Consistia em um número teatral e musical, assim como a opereta, mas que ganhava contornos de crítica social e política do país. Através da paródia, fazia-se por vezes o resumo cômico dos principais acontecimentos do ano, com ironias aos políticos e à própria classe dominante do país, que se via satirizada nos palcos dos principais teatros do Rio de Janeiro.

O estilo da Revista adentrou o século XX e foi formador de diferentes artistas que obteriam renome quando do desenvolvimento dos meios culturais de massa, como o cinema, o rádio e mais tarde a televisão. A comédia obtinha assim um destaque na cena cultural do país. Prado explica que:

> No palco quem dava vida e consistência aos tipos esquemáticos da revista, bem como os da opereta e da mágica, eram os atores cômicos, especialistas da comunicação imediata com a plateia. Cantavam com a pouca voz que tinham, sem aperfeiçoamento musical, mas sabiam extrair do texto a sagacidade, o duplo sentido sexual que os autores haviam disseminado no texto, para que explodissem na hora certa em cena, graças

> aos olhares maliciosos, aos gestos e inflexões equívocos dos intérpretes. Nada era dito com todas as letras, tudo ficava subentendido. (PRADO, 1999, p.107)

Paralelamente, as companhias de teatro e operetas vindas da Europa, para o deleite da elite dos grandes centros populacionais como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, com suas casas de espetáculo e seus camarotes que recebiam as famílias abastadas nas noites de espetáculo, também passaram a excursionar pelo país os grupos mambembes de circo e teatro.

As companhias circenses estrangeiras ou nacionais traziam em seu repertório o teatro, a pantomima e as farsas burlescas. A maioria também trazia animais de grande porte, ginastas e trapezistas. Sobre uma dessas companhias que passaram por Porto Alegre e ergueram seu pavilhão nos arredores da capital gaúcha na segunda metade no século XIX, Athos Damasceno descreve:

> O local era aprazível e os freqüentadores assistiam às demonstrações do circo, aboletados em cômodas cadeiras, ao ar livre, tomando cerveja e comendo salgadinhos. E a função constou de uma pantomima *O Desertor Condenado à morte*, de um *Cancã* pela jovem Rosina e seu apaixonado Brigaille, de um *Passeio de carro*, por Mme. Patafica, de *Várias Demonstrações Ginásticas*, pelos acrobatas Jacob, Jorge, Antônio, Carolina e Teresa e, finalmente, de uma grosseira sátira à Igreja - *A Ceia da Grande família*, servida pela cozinheira Mme. Cocô e pelo macaco padre Simão... (DAMASCENO, 1956, p. 166).

Outro aspecto destacado por Prado (1999) diz respeito à influência lusa no teatro mambembe brasileiro. Um dos atores do teatro de revista brasileiro foi Francisco Corrêa Vasques, cômico bastante citado pela imprensa nacional da segunda metade do século XIX na capital brasileira. Juntamente com Vasques, chegaram ao país outros dois atores cômicos ainda muito jovens que se integraram ao que chamou de “companhias secundárias - os mambembes” que excursionavam pelo interior do Brasil. (PRADO, 1999, p. 109).

Um país da extensão do Brasil, com conglomerados urbanos em sua maioria ruralizados, permitiu a expansão desses grupos teatrais que levavam espetáculos que mesclavam linguagens. Tais linguagens falavam diretamente ao público que as assistia e acabaram por definir assim um gênero teatral identificado com a cultura brasileira.

O gênero que passou a ser conhecido como circo-teatro[5] é uma modalidade teatral com uma forma bastante plural em sua formação, surgida do entrelaçamento de diferentes linguagens cênicas. O circo-teatro tornou-se marcante na cena brasileira a partir da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Todavia, em outros países do Cone Sul, como Argentina e Uruguai, também excursionavam companhias com traços muito parecidos com o circo-teatro, que na Argentina ficou conhecido como *circo-criollo*. Os artistas desses circos realizaram intercâmbios e como bem lembra Silva (2007, p.157), estiveram presentes em solo brasileiro e influenciaram os artistas locais, assim como os circos do Brasil excursionaram pela região do Prata e, tanto houve essa troca que o idioma espanhol passou a ser uma referência no meio circense. Sobre o *circo-criollo* relata Seibel:

> "[...]o grande sucesso de Juan Moreira, cuja versão como drama gauchesco de José Podesta que estreia em 1886, dá origem a um espetáculo genuíno, o *circo criollo*, com sua primeira parte de "provas" e palhaços, e uma segunda parte com a obra teatral. A originalidade dessa representação teatral tem três elementos básicos: 1) as técnicas de atuação embasadas no treinamento acrobático e uma colocação em cena baseada na ação; 2) o espaço cênico, com o picadeiro e o palco; 3) o texto do drama gauchesco, um evento histórico recente, que passa a ser um símbolo para os espectadores, o mito do homem que luta contra a injustiça. Logo os circos adotam esta modalidade incorporando todos os tipos de obras, dramas, comédias, farsas e levam este teatro nacional em turnê por todo o país. Desde que em 1900 a família Podestá deixa a lona e se instala em salas de teatro, florescem as companhias de atores nacionais, convocam autores, e o público os acompanha com fervor; começa "a época de ouro" do teatro argentino[6]. (SEIBEL, 2007, p. 08, tradução nossa).

[5] Ao longo do trabalho utiliza-se por vezes o termo "circo-teatro", como abordado por outros pesquisadores como SILVA (2007,2009), PIMENTA (2005), BOLOGNESI (2003), SOUSA JR. (2008). Porém, em outros momentos desta pesquisa serão encontrados também os termos "teatro mambembe" e "teatro de lona", que são formas como a família pesquisada se refere à sua atividade, uma vez que historicamente trabalham apenas com o teatro e não com outras modalidades de atividades circenses. Isso de dá mesmo estando apoiados na figura do palhaço e no uso da lona (esses aspectos serão aprofundados no próximo capítulo). Geralmente os entrevistados utilizaram os dois últimos termos, ou simplesmente "teatro". Todos os termos utilizados, portanto, são abordados no mesmo sentido, pois possuem confluências na definição de seus aportes conceituais.

[6] [...] el gran suceso de Juan Moreira, cuya versión como drama gauchesco de José Podestá se estrena en 1886, da origen a un espectáculo original, el circo criollo, con su primera parte de "pruebas" y payasos, y una segunda parte con la obra de teatro. La originalidad de esta representación teatral tiene tres elementos básicos: 1) las técnicas de actuación basadas en el entrenamiento acrobático y una puesta basada en la acción; 2) el espacio escénico, con la pista circular y el tablado; 3) el texto del drama gauchesco, un suceso histórico reciente, que pasa a ser un símbolo para los espectadores, el mito del hombre que lucha contra la injusticia. Pronto los circos adoptan esta modalidad, incorporando toda clase de obras, dramas, comedias, sainetes, y llevan este teatro nacional en gira por todo el país. Desde que en 1900 la familia Podestá deja las carpas y se instala en salas teatrales, florecen las compañías de actores nacionales, convocan autores, y el público los acompaña con fervor; comienza la "época de oro" del teatro argentino.

No Brasil, o circo-teatro ficou conhecido por esse encontro do teatro e do circo no espaço que mesclava picadeiro e palco, geralmente por um grupo de atores que eram multifacetados em suas habilidades artísticas. A atividade foi ganhando uma característica geracional e o trabalho foi sendo, com o passar do tempo, um gênero artístico familiar. Mediados pelo trabalho, os artistas que adentravam o espaço da lona acabavam fazendo parte da "família circense". Os casamentos ocorriam entre as famílias que trabalhavam sob a lona e que se reconfiguravam em laços de sangue.

Diferentemente do circo, no circo-teatro o espetáculo teatral passou a ser 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 Oliveira, um dos precursores do circo-teatro brasileiro. A trajetória do artista popular Benjamim de Oliveira é tema da tese de doutoramento da historiadora Ermínia Silva.

Em o "*Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*", Silva (2007) relata que o cômico inicia suas atividades como palhaço no Circo Spinelli. Além de palhaço, Benjamin era cantor e compositor e afirma ter sido o primeiro a inserir o teatro no espaço circense. Sousa Junior (apud RUIZ, 2008, p. 35) cita entrevista dada por Benjamin de Oliveira a Revista Dom Casmurro, na qual ele afirma que, junto ao circo Spinelli, foi o responsável pelo lançamento "dessa forma de teatro combinado com circo que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão".



Figura 5 Anúncio do Circo Spinelli com a fotografia de Benjamin ao centro. O Estado de São Paulo 01 de dezembro de 1901. Fonte: Reprodução do livro de Ermínia Silva - Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.

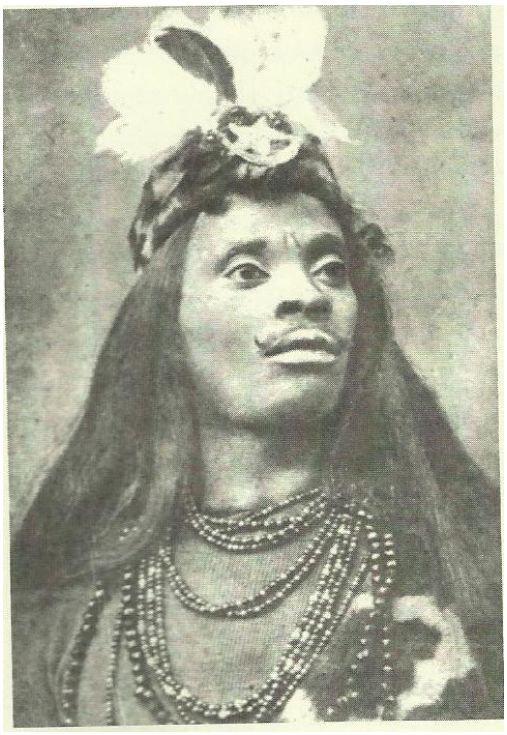


Figura 6 Benjamin de Oliveira caracterizado de Peri na pantomima “Os Guaranis”, inspiração cômica no famoso romance de José de Alencar. Fonte: Reprodução do livro de Ermínia Silva - Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil

Alcançando reconhecido sucesso no espaço artístico do Rio de Janeiro e São Paulo, o primeiro palhaço negro brasileiro a obter destaque nessa primeira fase do circo-teatro misturava em seus espetáculos as linguagens artísticas em voga na cena cultural do país. Como se pode observar nas imagens, Benjamin foi o responsável pela adaptação da ópera o Guarani para a linguagem teatral do período. Ermínia Silva expressa de forma interessante o que representava essa releitura do trabalho promovida por Benjamin e como isso refletia na sociedade da época:

> É bem possível que, se vivos, José de Alencar e Carlos Gomes não tivessem aprovado tamanha miscelânea, assim como alguns letrados e intelectuais que assistiram a ela – ou pelo menos tomaram conhecimento dela através dos jornais. Mas, se não foi localizado naquele período da estreia nenhum comentário sobre a montagem, o fato é que muitas pessoas que não conheciam a história nem a ópera tiveram oportunidade de conhecê-las, e muito provavelmente, divertiram-se muito com aquela paródia cantada e dançada por um “índio-negro”, reconhecido pelo público como clown tocador de violão e cantador de lundus, modinhas e cançonetas. [...] Essa pantomima tornar-se-ia presença marcante na programação do Circo Spinelli até pelo menos a década de 1910, com Benjamin sempre no papel de Peri, variando os atores e atrizes que representavam os demais papéis, além de outros circos incluírem-na também nas suas apresentações. (SILVA, 2007, p. 214)

Benjamin iniciava assim uma forma de teatro que permaneceria em seus arranjos nas próximas companhias de circo-teatro que apareceriam com ainda mais força a partir da década de 1920 e se disseminariam pelos rincões e periferias do país. Como será possível observar adiante, os circos-teatro contemporâneos, como o Teatro do Bebé e outros que tiveram contato com a família, seguem durante décadas com o mesmo espetáculo. Esses espetáculos também são copiados por outros circos-teatro, assim como os jargões dos palhaços que são bem recebidos pelo público e por isso reproduzidos. Os textos dos espetáculos e os termos e ações dos palhaços são reproduzidos, visto que os atores de circo-teatro perpassaram pelas mesmas lonas e palcos em um fluxo constante de trocas.

Dessa maneira, Benjamin de Oliveira e os demais palhaços que seguiram no teatro mambembe criavam a estrutura mnemônica de uma teatralidade popular brasileira. Com base na sátira e no aprendizado cotidiano, nas quais o que é risível passa a ser imitado, também contando com uma infraestrutura que corresponde às necessidades do modelo de teatro que é realizado e, principalmente, com o grupo familiar que passa a estruturar o trabalho é que a memória da forma de fazer teatral é transmitida. Conforme Silva, todas as múltiplas atividades desempenhadas pelos circenses, e os contatos e convívios nos diferentes palcos e espaços artísticos, promoveram

> [...] permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram nesse período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do século XX. (SILVA, ib., p. 83)

Dentro desse contexto é que se desenvolvem os circos-teatro, ou os pavilhões, ou teatros mambembes. O gênero cultural do circo-teatro originou-se desse período em que vivia o cenário cultural do país, foi uma consequência do pouco acesso aos bens culturais por grande parte da população. O crescimento dessa modalidade teatral se deve ao público, que aderiu aos quadros cênicos apresentados nos circos, e também aos artistas que não possuíam poder aquisitivo para ocupar os teatros das capitais ou roteiros por outras cidades do país, e viram nos pavilhões e na lona uma alternativa (PIMENTA, 2005, p. 22). Há nessa

teatralidade dos atores circenses uma característica bastante presente da estética popular de arte no Brasil: a da resistência, apesar das adversidades. Quando Michel de Certau (1990) fala da arte popular, exemplificando a realidade do povo sertanejo do nordeste brasileiro e a forma como as pessoas precisam se utilizar dessas regras impostas pela força do Estado opressor para criar em cima disso suas utopias, uma espécie de "não-lugar", que os permita resistir, ele faz a seguinte comparação:

> Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifestaria a opacidade da cultura "popular" – a *pedra negra* que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos que por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas. Nesses estratagemas de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria de uma tecnicidade. Scapin e Fígaro são apenas ecos literários desse modo de agir. (CERTAU, 1990, p.79)

Os mambembes utilizam-se da "trampolinagem" não apenas no palco, no jogo do palhaço espertalhão que precisa sobreviver e por isso usam de todas as artimanhas para obter sucesso em seus intentos. Os artistas de circo-teatro precisam executar isso na vida real também, essa é condição para seguirem fazendo aquilo que sabem. A resistência é um traço da memória da cultura popular, assim como transformar em risível essas dificuldades. Sempre estiveram ligados a um grupo acostumado com a luta pela sobrevivência, e é para esse grupo que passam a mostrar seu trabalho e é de si e dessa relação com os demais que reelaboram sua arte em uma linguagem que os identifica.

Na década de 20 do século passado é que o circo-teatro tem seu apogeu, espalhando-se pelo interior do país, com destaque nas regiões sul, sudeste e nordeste nas décadas de 1930 e 1940 (ANDRADE JR., 2000.p.8). Nesse segundo período, desenvolveram-se os melodramas circenses, que foram definindo uma dramaturgia própria dessa modalidade teatral. A terceira geração do circo-teatro desponta na década de 50, sofrendo um grande declínio nos anos 60 e 70, quando várias empresas de circo-teatro encerraram suas atividades, pela disseminação da televisão ou pela mudança do gosto do público (PIMENTA, 2005, 24).

As considerações de Bolognesi (2003, p. 51), citando a classificação feita por Magnani[7] na década de 1970 sobre a arte circense no Brasil, ainda se mantêm atuais, dividindo as modalidades em: “o circo de atrações, o circo-teatro e o circo de variedades”. O mesmo autor destaca que,

> Nas modalidades do circo-teatro e na de variedades, o circo deixa de lado o espetáculo grandioso para se inserir na vida do bairro ou da pequena cidade como uma casa de espetáculos diversos, uma espécie de “centro de atividades culturais”, que apresenta arte circense, *shows* musicais, *shows* humorísticos, peças teatrais (especialmente comédias), *shows* com participação dos habitantes da localidade etc. Isso, certamente, traz ao pequeno e médio circo brasileiro um lugar diferenciado na história do circo, ou seja, ele veio suprir uma carência cultural, especialmente nas localidades longínquas, desprovidas de quaisquer iniciativas de políticas públicas de cultura. (BOLOGNESI, 2003, p. 52)

O Teatro do Bebé, como será possível analisar nos próximos capítulos, é fruto desse período de “decadência”. Mesmo tendo a família Almeida passado pelos anos de destaque do circo-teatro, o formato teatral que a companhia desempenha hoje é resultado dessa adaptação e reelaboração da crise. Assim, como outros circos-teatro contemporâneos, provenientes do diálogo do circo com o teatro, do picadeiro com o palco, do show de variedades com o espetáculo cênico, onde os melodramas foram até pouco tempo as principais atrações, na atualidade é o espetáculo cômico que dá sentido à atividade, com o palhaço como a figura principal da atividade.

Disseminados entre a população, os circos-teatro levaram ao público diferentes gêneros teatrais, como o drama e o melodrama, e que foram abordados por outros pesquisadores. Entretanto, permanece viva hoje, nos teatros familiares que ainda perduram, a comédia. O riso e sua soberania idílica que, mesmo com a modernidade e a instabilidade do século XX, permitiu o prosseguimento dessa tradição teatral que, como foi discutido anteriormente, liga o homem à sua condição mundana, conservando aspectos da comicidade antiga. Ao falar do cenário teatral do século XIX e da sobreposição dos estilos cômicos, Prado expressa que,

> Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax. Até o amor descera a níveis mais corpóreos e menos idílicos. (PRADO, 1999, p. 113)

[7] José Guilherme Cantor Magnani, pesquisador da área circense e da cultura popular. Autor do livro Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

Assim, o circo-teatro mostra-se como um ponto para a reflexão sobre os câmbios e pontes que ora interligam, ora distanciam a ideia de cultura popular e cultura erudita. Nascido primeiramente como um espaço para um grupo seleto da população, populariza-se posteriormente e agrega novas formas artísticas. O circo, o circo-teatro e os grupos artísticos familiares itinerantes são expressões de uma atividade artística que foi tradicionalizada, que entre continuidades e permanências configuram uma expressão da cultura popular. Uma forma cultural que não se pode explicar dentro de parâmetros específicos, pois ela se constrói na reelaboração de aspectos provenientes de diferentes entrecruzamentos com a cultura das classes dominantes e que também são resultados de diferentes contextos e períodos históricos.

2.2 UMA HISTÓRIA FAMILIAR MAMBEMBE

O trabalho com teatro mambembe na família Almeida iniciou em 1929 no interior de São Paulo, onde nasceu o patriarca José Epaminondas de Almeida, que se tornaria o cômico de nome artístico Nhô Bastião. Segundo a pesquisadora Elaine Santos, que aborda em sua pesquisa os melodramas apresentados pela família,

> O teatro de lona Serelepe tem suas origens nas lavouras cafeeiras do interior paulista, mais especificamente, em Sorocaba, local em que o patriarca Silvério de Almeida fazia suas “conferências cômicas”. Em determinada ocasião, doente, Silvério determinou ao filho que informasse o dono de uma fazenda sobre sua convalescença, mas o rapaz – José Epaminondas – decidiu apresentar-se no lugar do pai, logrando grande sucesso entre o público. (SANTOS, 2012, p. 116)

O Circo Politeama, ou Circo-teatro Politeama Oriente, surgiu pelas mãos de José Epaminondas. O Politeama consistia em um teatro itinerante, um show de variedades, mas com foco específico no teatro, principalmente no melodrama e em esquetes cômicas. Com uma estrutura desmontável em madeira e zinco, era transportado para diferentes cidades, onde os artistas permaneciam apresentando diferentes peças do repertório durante uma temporada específica.

A primeira geração do circo-teatro que tem suas raízes no final do século XIX e início do século XX mesclava atividades circenses como trapézio, ginástica, números equestres, números musicais com peças teatrais e números de bufonaria e pantomima. A nomenclatura circo-teatro, segundo Silva (2007, p. 80), aparece pela

primeira vez com a montagem do pavilhão da família circense Albano Pereira em Porto Alegre no ano de 1875, afirmando que para “uma parte dos memorialistas circences Albano Pereira é considerado o primeiro a colocar o palco junto ao picadeiro no Brasil”.

Se em um primeiro momento tem-se o espetáculo circense de variedades com diferentes números, a atividade teatral vai aos poucos adquirindo seu espaço e ganhando notoriedade frente a outras atividades. O trabalho artístico de companhias como o Politeama Oriente é parte de uma segunda geração do circo-teatro na qual a atividade teatral passa a protagonizar a base do espetáculo desses grupos itinerantes. Além da adaptação de clássicos do teatro como as obras de Shakespeare, por exemplo, ou de filmes e musicais famosos, o que marca essa segunda geração é o desenvolvimento de uma dramaturgia própria. Através de adaptações e escritos de pessoas da companhia, o circo-teatro passou a “adquirir maturidade e identidade própria” (ALTMAYER, 2009, p. 61). Essa característica é bastante marcante na história do circo-teatro da família Almeida desde o Politeama Oriente até os dias atuais, pois as peças possuem esse caráter da escrita em família, das adaptações e de uma dramaturgia repassada pela oralidade e pelo cotidiano, algo que será aprofundado no próximo capítulo.

José Epaminondas de Almeida era único filho em uma família com outras quatro irmãs. Foi com uma dessas irmãs, Isolina Almeida de Oliveira, que passou a executar números cômicos, através da dupla caipira Nhô Bastião e Nh’Ana. Andrade Jr. (2000, p. 13) afirma que Nhô Bastião convidou a irmã, que morava no interior de São Paulo e que havia se separado do marido, para fazer parte do trabalho do circo-teatro. Isolina, que sustentava um filho (Benedito Alves Camargo, que ficaria conhecido em Santa Catarina como o palhaço Tareco) primeiramente como professora e depois escrivã, passa a fazê-lo também através do circo-teatro, quando começa a acompanhar o irmão e a atuar ao seu lado (vide apêndice I).

Segundo o relato do filho José Ricardo, o Bebé, o Teatro Politeama Oriente ganhou esse nome pela ligação do pai com a maçonaria: “porque tem uma casa maçônica que é O Grande Oriente, uma coisa assim...”[8]. Segundo Sousa Júnior,

[8] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

> Talvez essa organização e a busca por um elemento de identidade e de pertencimento é que aproximou tanto as famílias circenses da maçonaria. Similares na estrutura – a família maçônica, sem laços sanguíneos, prima pela filantropia e pela ajuda mútua – na independência e no aspecto iniciático, não é recente as relações entre o circo e a maçonaria.
> [...]
> Todos os grandes palhaços foram maçons: Arrelia (Waldemar Seyssel), Carequinha (George Savalla Gomes), Piolin (Abelardo Pinto) [...]
> A maçonaria seria, portanto, uma espécie de elemento de identificação de um grupo social, e, ao mesmo tempo, uma forma de sociabilidade, que contribui para o circo na sua atividade como empresa, garantindo melhor acesso ao seu grande público. (SOUSA JÚNIOR, 2008, p. 109-110)

O circo-teatro Politeama passou a viajar por algumas cidades de Minas Gerais, São Paulo, Santa Catarina, Paraná (onde, segundo ele, foi o lugar com maior aceitação do trabalho, e onde José Epaminondas passou a fixar residência posteriormente) e também no Rio Grande do Sul. Entre as décadas de 1940 e 1950 a companhia de Nhô Bastião encontra maior reconhecimento e ganha espaço nas cidades do sudeste e sul do Brasil. No Jornal Correio Paulistano[9], na seção "Notícias do interior", em edições do início do mês de julho de 1942, encontram-se anúncios da passagem do circo-teatro pela cidade de Campinas em São Paulo:

> Chegaram hoje a esta cidade os artistas e material pertencentes ao Circo Politeama Oriente, que realizará uma breve temporada em Campinas.
> O conjunto circense compõe-se de 40 artistas de ambos os sexos, sob a direção e propriedade do Sr. J. Almeida, sendo secretário da organização o Sr. Abel de Oliveira.
> A estreia dar-se-á no próximo sábado, dia 4, em terreno pertencente à Companhia Campineira de Tração, Luz e Força, na Vila Industrial, sendo encenada a peça "Cala boca Etelvina". (CORREIO PAULISTANO, 02/07/1942, p. 04)

As décadas que compreendem os primeiros tempos, quando a companhia de Nhô Bastião excursionou pelo sudeste e sul do país, foram marcadas por anos de agitações e de inúmeras transformações na estrutura política brasileira. A chamada Revolução de 30, que deu poder a Getúlio Vargas após um período de inúmeras turbulências e revoltas populares contra as arbitrariedades dos governos representantes das elites na República Velha, provocou mudanças significativas no campo da cultura e das artes nacionais.

Nesse sentido, a Semana da Arte Moderna de 1922 já havia sido um marco na maneira de pensar a cultura brasileira. Certamente, os conceitos debatidos e desenvolvidos naquele momento não tiveram abrangência e não reverberaram em

[9] Notícia de jornal encontrada junto à Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional. Disponível em: < http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx > Acesso em 27 de setembro de 2012.

todo o tecido social brasileiro, como desejavam os modernistas, visto que se vivia em um período em que o poder dos coronéis e a miséria tomavam conta de um Brasil profundo e desassistido por políticas públicas básicas.

A contribuição principal da Semana da Arte Moderna se daria nos anos que se seguiriam ao movimento modernista, na nova ordem política implantada com o Estado Novo e principalmente com a inserção de figuras de intelectuais como Mário de Andrade à frente das áreas de gestão cultural. Os modernistas contrapunham a visão estritamente estrangeira de valorização da cultura e propunham um olhar voltado para valorização da identidade cultural brasileira.

Com a instauração do Estado Novo, mesmo com toda a censura e repressão que se contrapunha ao modelo liberal, abriu-se espaço para os intelectuais, que, mesmo demonstrando reservas ao novo governo, viram possibilidades de, nessa reorganização do Estado, contribuir na construção da Nação. As obras culturais e artísticas que estavam calcadas nas tradições nacionais serviam agora de base para legitimar o regime do Estado Novo (FONSECA, 2009, p.83-86). O que se pode conjecturar desse período é que tanto o regime do Estado Novo utilizou-se dessa visão e da influência cultural desses intelectuais, quanto os modernistas, que viram possibilidade de imprimir nas políticas públicas sua visão ampliada da cultura nacional.

Na história oficial do teatro brasileiro, a Revolução de 30 trouxe para os dramaturgos, artistas e intelectuais uma produção alimentada pelo sentimento revolucionário e pelo marxismo, característicos da Revolução Russa de 1917 (PRADO, 1996, p. 22). Construiu-se assim uma forma teatral que se utilizava de um caráter político, marcadamente subversivo aos olhos de uma elite acostumada a manter a população sobre o controle das hierarquias institucionalizadas.

Nos anúncios jornalísticos da Companhia Teatral de Nhô Bastião, além de informações que remetem à infraestrutura, como nesse trecho: “[...] O pavilhão é completamente de zinco, ficando os expectadores ao abrigo do possível vento e das chuvas” (CORREIO PAULISTANO, 04/07/1942, p. 05), também se encontram outras notícias que permitem aferir considerações sobre o cenário cultural do período. Na mesma página onde está impresso esse pequeno anúncio do grupo de Nhô Bastião encontra-se uma extensa crítica ao espetáculo “O Homem que voltou da posteridade”, que estava sendo apresentado no Teatro Sant’Ana em São Paulo pela Companhia Teatral de Joracy Camargo, conhecido dramaturgo brasileiro, e que

chegou a fazer parte da Academia Brasileira de Letras na década de 60. Joracy fazia parte desse grupo de intelectuais que, junto com outros expoentes como Jorge Amado, tratara de assuntos relativos a temas sociais e políticos contestadores:

> Deus lhe pague..., de Joracy Camargo (1898-1973), abriu caminho nos últimos dias de 1932, trazendo para o palco, juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários como o grande profeta dos tempos modernos. (PRADO, Ibidem.)

No entanto, autores que se pretendiam contestadores, como Joracy, ocupavam lugares que remetiam a uma elite intelectual, e, enquanto isso, os circos-teatro e suas comédias de costumes combatidas pela teatralidade oficial chegavam até as camadas populares. Tal constatação parte da observação dos lugares de atuação e das diferenças entre o teatro realizado pelas companhias reconhecidas pela elite e que ocupavam os espaços culturais oficiais, enquanto os grupos de circo-teatro, anunciados apenas como "circo", instalavam seus pavilhões de zinco em lugares periféricos em cidades interioranas, como nesse caso de Nhô Bastião junto à Vila Industrial de Campinas.

A observação de tais questões auxilia para a compreensão do público atingido pelo trabalho da companhia, ou seja, um público que estava na periferia e com condições socioeconômicas menores. O mesmo é perceptível em relação aos espetáculos, duas comédias, "Cala Boca Etelvina"[10] e "O homem que voltou da posteridade"[11], a primeira com um tom coloquial, com claro apelo popular, tendo como personagem principal uma empregada doméstica e encenada pelo grupo composto de atores amadores, ao contrário da segunda, escrita e dirigida por um literato, por uma companhia oficial e tendo como personagem central um escritor.

[10] Conhecida peça teatral cômica escrita por Armando Gonzaga. Foi adaptada ao cinema por Vitor Lima e Eurípedes Ramos, tendo como protagonista a popular atriz e comediante Derci Gonçalves. A história refere-se a uma empregada doméstica que "[...] se passa por esposa de um homem caloteiro. Aproveitando-se da situação, ela tenta enganar e tirar dinheiro do pai, um rico fazendeiro de Mato Grosso". Fonte: < http://www.cineplayers.com/filme.php?id=7770> Acesso em: 12/01/2013.

[11] Texto do próprio Joracy Camargo, refere-se à história "[...] de um escritor que pobre e desconhecido simulou a morte, para obter glória e riqueza, mas que, ao voltar à evidência, revelando o embuste, não tirou, por excesso de bondade, os proveitos que talvez, inicialmente, pretendesse tirar." (CORREIO PAULISTANO, 04/07/1942, p. 05)



Figura 7 Circo-teatro Politeama Oriente. Interior de São Paulo no ano de 1935. Fonte: Blog Teatro Nh'Ana. Disponível em: < teatronhana.blogspot.com.br201102teatro-nhana-historia-e-sucesso.html> Acesso em 25/08/2013.

Retornando à trajetória do Politeama Oriente nesse período, depois de algum tempo trabalhando com o irmão, Nh' Ana, mais precisamente em 1936, casa-se com um funcionário do circo-teatro, José de Oliveira (ANDRADE JR., 2000, p.14) e depois de alguns anos ocorre a separação dos irmãos. Cada um passa a ter o seu pavilhão, o Teatro Nh'Ana que ficou em Santa Catarina e o Politeama Oriente que continuou sob a administração de Nhô Bastião. Sobre esse período, sem muitas informações precisas do ocorrido, José Ricardo busca esclarecer:

> [...] Então os filhos vão crescendo, os filhos da parte dela e depois da parte do meu pai, e na época, acho que por causa de... Se davam muito bem os primos, mas sei lá, acho que por causa de uma desavença que eles (pausa) os irmãos – meu pai e minha tia – eles se separaram. Minha tia saiu, e o filho dela, o Tareco, seguiu e ficou em Santa Catarina. [...] E meu pai seguiu, meu pai veio para o Rio Grande do Sul.[12]

A continuidade do trabalho com o circo-teatro em direção ao sul do Brasil pode ser observada em alguns jornais de cidades gaúchas de médio porte. Na imprensa de Caxias do Sul[13] anunciava-se, no final dos anos 1940, a seguinte informação:

Politeama Oriente

[12] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

[13] Notícia de jornal encontrada junto a Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional. Disponível em: < http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx > Acesso em 27 de setembro de 2012.

> Continua atuando com grande sucesso nesta cidade, a Companhia Brasileira de Variedades de Nhô Bastião, que vem oferecendo ao público caxiense, verdadeiros espetáculos teatrais, com magníficos desempenhos dos artistas a ela vinculados. (O MOMENTO, 23/07/1949. s/p)

Quase um mês após a publicação deste anúncio a participação de atores da companhia é citada em outra reportagem do mesmo jornal em um evento social da cidade. No dia 20 de agosto de 1949, no "Festival de apresentação da Revista das Artes" de Caxias do Sul, "[...] Houve o belo gesto [...] dos componentes da Cia. Teatral Politeama Oriente, que também, espontaneamente, vieram apresentar seus magníficos números em homenagem às Artes".

A permanência da companhia na cidade registra-se em um período de um mês ou talvez um pouco mais, uma característica de período seguida até os dias atuais pelo Teatro do Bebé, que geralmente estipula uma temporada de 30 a 45 dias de permanência em uma cidade. Outro aspecto relevante que se verifica é a veiculação do nome do cômico à companhia a fim de fixar o trabalho teatral ao personagem central da cena, aquele que conta com o reconhecimento do público, no caso, Nhô Bastião. Esse personalismo se torna uma estratégia aplicada posteriormente também pelos filhos que nominaram as companhias de Teatro Serelepe e Teatro do Bebé.

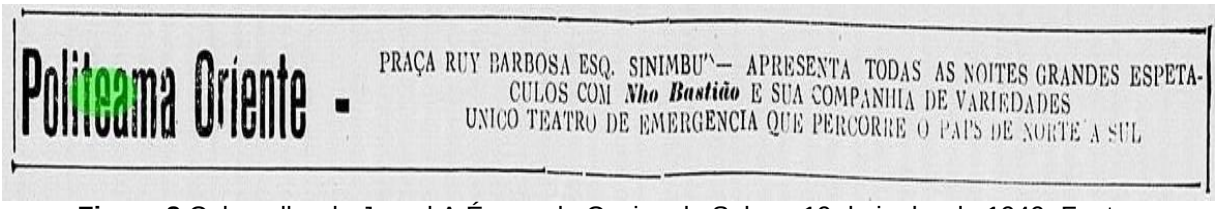


Figura 8 Cabeçalho do Jornal A Época de Caxias do Sul em 19 de junho de 1949. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No mesmo período do final da década de 1940 e início de 1950, existem outros registros da passagem do grupo pelo estado, como o que ocorre em São Leopoldo, onde há promulgação de uma lei de nº 178/50[14] de 10 de abril de 1950, que "concede Isenção de taxa de caridade a Empresa Teatral Politeama Oriente, sobre um espetáculo beneficente".

Dessa mesma *tournée* da década de 50 do Politeama pelo Rio Grande do Sul, José Ricardo lembra que o pai Nhô Bastião não era ainda tão conhecido e por

[14] Disponível em: < http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/663579/lei-178-50-sao-leopoldo-0> Acesso em 13/11/2012.

trabalhar como cômico caipira tinha certa dificuldade de conquistar a plateia, algo que foi sendo superado aos poucos. Segundo ele,

> [...]o gaúcho aqui não é muito chegado no caipira, ele é chegado no palhaço [...] e meu pai era caipira. [...] tinha um aqui que era um excelente cômico, mas não tinha tantos recursos de improviso, que era o Biduca. Mas era o Biduca porque era palhaço então era o bam-bam-bam do Rio Grande do Sul.[15]

Desse período, Bebé guarda consigo uma cópia do Jornal Gazeta de Santa Cruz do Sul, do dia 14 de julho de 1950, que fala da temporada da companhia naquela cidade:

> Vem sendo [...][16] sucedido em sua temporada nesta cidade o admirável conjunto teatral conduzido pelo consagrado artista nacional Nhô Bastião (José Almeida), ora nessa cidade com seus pavilhões próprios instalados na Praça da Matriz. Lutando de início contra fatores de ordem adversa, o famoso teatro de emergência conseguiu realizar o verdadeiro milagre de apresentar casa superlotada durante dias consecutivos da semana. (GAZETA DE SANTA CRUZ DO SUL, 14/07/1950, p. 4)

A expressão teatro de emergência aparece em referência à função que essas companhias cumpriam junto às cidades por onde passavam. Com sua estrutura provisória e temporada específica, representavam nos núcleos centrais dessas cidades (a grande maioria sem teatros oficiais, ou sem periodicidade de espetáculos em cartaz) uma forma de lazer e acesso à cultura cênica, mesmo que temporariamente.

Na mesma reportagem da Gazeta de Santa Cruz do Sul, traz-se a foto de Lea Benvenuto Almeida, filha de um casal de atores paulistas que trabalhavam com Nhô Bastião, anunciando-a como a "caçula das estrelas do Politeama Oriente" e que, segundo o texto, obteve sucesso na interpretação de protagonista na peça "A canção de Bernadette", inspirada na obra fílmica de mesmo nome da década de 1940. Lea viria mais tarde a se casar com o filho do primeiro casamento de Nhô Bastião, José Maria, o palhaço Serelepe, e sua irmã mais jovem, Ana Maria, casaria com José Ricardo, o palhaço Bebé, filho de seu segundo casamento. Além desses, Nhô Bastião foi pai de mais dois meninos, Francisco Silvério de Almeida e Antônio

---

[15] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

[16] *Sentença rasurada no documento.*

Carlos de Almeida, que também trabalharam como atores nos espetáculos dos circos-teatro da família (vide Apêndice I).

O reconhecimento que os artistas de circo-teatro obtinham pelos lugares por onde passavam despertava a admiração dos moradores das cidades, em um período no qual o mambembe era visto como forasteiro, mas também como aquele que se destacava no palco por sua performance e interpretação. No caso do circo-teatro, em espetáculos melodramáticos esses artistas davam vida a personagens realistas, eram os galãs conquistadores e mocinhas sofredoras. Em sessões lotadas, na maioria das vezes sendo a única forma de acesso da comunidade a uma atividade cultural, a imagem desses artistas é dessa vida de "liberdade" que o teatro mambembe representava.

> Para o público, o circo e seus espetáculos vêm preencher, no imaginário, a lacuna da liberdade.[...] O nomadismo que propicia o perambular por diversos lugares sem se fixar por canto algum fascina àqueles que se sentem aprisionados às amarras do cotidiano. O circo efetiva e realça o inconformismo da platéia para com o seu dia a dia. [...] Restarão, na memória, as proezas de um agente que tem a coragem de não se prender aos lugares e seus hábitos. Uma gente livre. (BOLOGNESI, 2003, p. 54)

O sonho de liberdade, de aventuras e do desejo de encontrar um novo amor e percorrer lugares nunca antes imaginados passava também a ser um sonho das jovens de pequenas cidades daquela época, na maioria das vezes preparadas para o casamento, pois estavam mergulhadas em uma sociedade regrada por ambientes domésticos, machistas e cristãos. Segundo Bebé, o pai fazia o estilo conquistador, ele era "fodex" (jargão que utiliza em cena e que significa "ser o bom", "o melhor de todos" e é marca registrada do seu personagem), "[...] meu pai era bígamo. Casou com uma lá em Minas e depois casou com minha mãe aqui"[17].

Em suas andanças pelo interior do Rio Grande do Sul nessa temporada da primeira metade da década de 50, Nhô Bastião conhece Doroti, empregada de uma fábrica de calçados em Novo Hamburgo. A paixão entre o casal leva Nhô Bastião a separar-se da primeira esposa, trazendo Doroti e "seu belo par de pernas"[18], para sua vida e para os palcos da companhia.

---

[17] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

[18] Ana Maria de Almeida em entrevista concedida ao autor em 17 de dezembro de 2012 em Pelotas-RS.

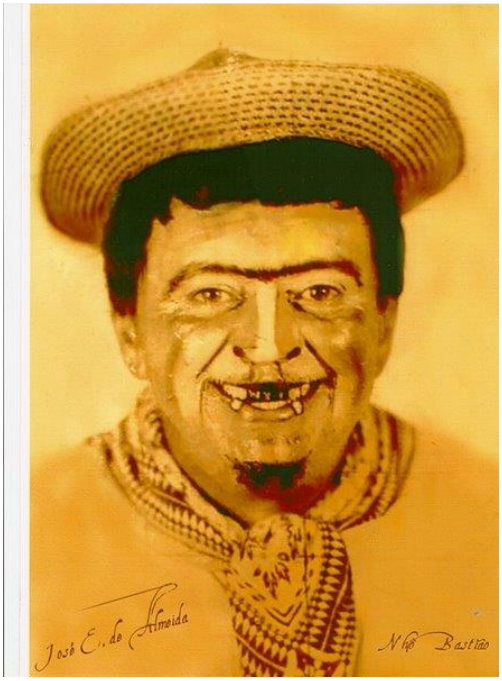


Figura 9 José Epaminondas de Almeida – Cômico caipira Nhô Bastião. Fonte: Arquivo da família



Figura 10 Esposa de Nhô Bastião, Doroti Almeida, durante espetáculo no Politeama Oriente. Fonte: Arquivo da família.

Quando da separação, a primeira esposa de Nhô Bastião desliga-se do Politeama, indo trabalhar junto ao Circo-teatro do Biduca e levando consigo o filho

de criação do casal, Geraldo Passos, que se tornaria o cômico Biriba e daria início a um novo circo-teatro no final da década de 1960 com sua família[19].

O Teatro de Nhô Bastião, em sua passagem por cidades do sul do país, foi influenciando o surgimento de novos circos-teatro, que vão obter uma importância difusora do teatro nessa região nas décadas de 60, 70 e 80. Através de ligações familiares, esses grupos se unem e se dissolvem e se reconfiguram em novas companhias. Em Santa Catarina irão se destacar o Teatro da Nha'Ana, e mais tarde Teatro do Biriba, no Rio Grande do Sul ainda na década de 50, o Teatro do Biduca adquire influência do trabalho de Nhô Bastião, pois o cômico que trabalhava em parques passa a ter seu próprio teatro quando artistas dissidentes da companhia de Nhô Bastião passaram a integrar seu grupo.

As dificuldades para permanecerem em uma praça[20], os desentendimentos familiares e a necessidade de sobrevivência com os novos núcleos familiares que surgiam são alguns dos motivos que levavam a essas migrações entre grupos. Sobre isso, Bebé pondera:

> Naquela época tinha essas coisas de você sair... "Ah! Eu vou sair daqui e vou trabalhar com o teatro do Biduca". Chegava lá e ofereciam um salário melhor e o pessoal ia para lá. Hoje não tem mais isso, hoje é mais difícil. Hoje tem que trabalhar com a família para tentar sobreviver.[21]

Bebé nasceu como José Renato, em 1955 no Paraná, estado onde o pai havia fixado residência após a compra de uma pequena chácara onde construiu algumas casas para os trabalhadores do circo-teatro residirem entre as temporadas de apresentações e viagens. Quando tinha entre quatro e cinco anos de idade, começou a ser ensaiado pelo pai para atuar em papéis infantis nos melodramas da companhia. Segundo Bebé, ele estava encenando uma das crianças do elenco do melodrama cristão "Marcelino pão e vinho", e o pai fazia o personagem do Frei Papinha no espetáculo quando adoeceu.

---

[19] Em um novo pavilhão, "[...] Geraldo, Suzi, Cidinha e Geraldo Jr. juntos de mais alguns artistas formam o Teatro Biriba na pequena cidade de Tangaré, situada no meio oeste catarinense. [...] foram cumprindo temporadas nas cidades próximas" (Fonte: <http://www.teatrobiriba.com.br/site/home/> Acesso em 16/01/2012). O Teatro do Biriba tem hoje à sua frente o neto de Geraldo Passos, Adriano Passos, o Biribinha, que continua em plena atividade no estado de Santa Catarina, sendo amplamente reconhecido como palhaço nas cidades do interior do sul do país.

[20] Termo utilizado pelos artistas de circo-teatro que denota a temporada em uma cidade.

[21] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

Percebe-se a utilização de uma dramaticidade do ator para uma reconstrução memorial desse acontecimento marcante de sua infância. No tom da voz e nas expressões, estão colocadas algumas lembranças reconstruídas. Tais memórias da infância e do pai, que não pôde conviver por muito tempo, estão postas entre o teatro, as fases da vida familiar e as histórias que ouviu contar.

> [...] em Joaçaba é que ele não fez o Frei Papinha, até inclusive ele assistiu à peça [...] chorou durante a peça porque já sabia que... (*pausa*) claro, antes da morte, parece que tá pressentindo... Numa hora daquelas diz que ele chorou, diz que ficou na plateia lá chorando [...] Era um problema de rins, parece que o sangue misturou com a urina e era só um médico que tratava dele no Paraná, em Ponta Grossa, que tava acompanhando. Ele voltou para Ponta Grossa para fazer o tratamento e o médico tinha viajado para os Estados Unidos para fazer um curso e foi outro que atendeu e tal, mas aí já era, e ele faleceu[22].

Após o falecimento do pai, o irmão José Maria daria seguimento ao circo-teatro da família, agora com o nome de Teatro Serelepe, que estreou com esse nome no ano de 1962 na cidade de Cruz Alta. De lá até a atualidade, a família permaneceria então ligada ao estado do Rio Grande do Sul, viajando no interior do estado primeiramente com o pavilhão de zinco e mais tarde com a estrutura da lona circense. Nesse período, no teatro da família, começa a se firmar o cômico central caracterizado de palhaço circense: roupa colorida, rosto pintado, o nariz vermelho e os sapatos grandes. Serelepe assumiu à frente do teatro pelo tempo de atuação que possuía, uma vez que era o filho que atuava diretamente como escada[23] junto com Nhô Bastião nas comédias.

2.3 DAS AGRURAS E ALEGRIAS DA VIDA MAMBEMBE

Tempos antes do falecimento do cômico e proprietário do Politeama, um casal de atores vindos do interior de São Paulo, Luiz e Alice Benvenuto e seus quatro filhos, inseriram-se na companhia. Luiz era ator, cantor, diretor e mais tarde secretário do circo-teatro, como afirma sua filha Ana Maria, “ele era o braço direito

[22] Idem.
[23] Como abordado no capítulo anterior quando se explanou sobre os *clowns* Branco e Augusto, o ator “escada” ou “crom”, na linguagem circense, é o ator secundário que trabalha de dupla com o cômico principal (BOLOGNESI, 2003, p. 58). No caso da família pesquisada, é utilizado entre o grupo o termo “escada”, para todos que interpretam personagens que, dentro do enredo, preparam a situação para que o palhaço possa fazer as intervenções cômicas e os chistes.

do Nhô Bastião e minha mãe trabalhava como bilheteira na portaria do teatro"[24]. Todavia, Ana Maria lembra que houve tempos em que a família foi trabalhar em outros circos-teatro, mas acabava retornando. "Acho que era coisa do destino"[25], afirmou, pois foi no circo-teatro do Nhô Bastião que sua irmã mais velha Lea casou com Serelepe. E, mais tarde, no Teatro Serelepe, foi que ela Ana Maria conheceu e casou-se com Bebé. Dois irmãos e duas irmãs ligados pelo sangue e pelo teatro.



Figura 11 Fotografia do espetáculo "O casamento do Serelepe" na década de 1960. Teatro Serelepe. Fonte: <http://teatroserelepe.blogspot.com.br/> Acesso em 12 dez. 2012.

Depois da morte do pai, Bebé ainda criança foi embora para São Paulo com a mãe, Doroti. Quando retornou dez anos mais tarde para trabalhar com o irmão no teatro, iniciou o namoro com Ana Maria, filha mais jovem dos Benvenuto e que se orgulha em afirmar "ter nascido nessa vida de teatro e dela nunca ter saído". Entretanto, confessa nunca ter tido muita habilidade em estar em cena, sempre preferindo o trabalho dos bastidores. A narrativa de Ana Maria, seu tom de voz e a forma como conta os detalhes de outros tempos, deixou-a envolta em um ar de saudade de pessoas, de familiares que já se foram, mas também de resignação

[24] Ana Maria de Almeida em entrevista concedida ao autor em 17 de dezembro de 2012 em Pelotas-RS.
[25] Idem.

frente a momentos difíceis que enfrentaram. A necessidade de sustentar a casa e os filhos fez com que se adaptasse à vida no palco, mesmo confessando não gostar muito de atuar. Ana, em seu narrar, acaba, apesar de tudo, dando sentido a esse caminho por vezes tortuoso da vida no circo-teatro.

> [...] Na época da adolescência nem trabalhava, só fazia umas pontinhas como se diz, meu cunhado tinha bastante gente no teatro, então não precisava [...] Eu gostava sempre de estar com eles, claro, mas no palco hum-hum (*gesto de negação*). Até hoje assim trabalho porque preciso. É que eu tinha e tenho muita vergonha. Então em público assim, eu sou meio retraída. Então, depois que a gente se conheceu, eu e o Renato, a gente se casou... O Renato sempre trabalhava, ele sempre gostou. [...]
> Eu lembro dele, ele sempre ficava ali olhando. Eu não. Eu já conhecia de cor as peças, me criei vendo[26].

O Renato a que Ana se refere é o marido, que foi registrado no nascimento como José Renato. No entanto, quando os dois se casaram ambos com 16 anos de idade, na cidade de Faxinal do Soturno, onde o teatro estava em temporada, houve troca na documentação e José Renato passou a se chamar José Ricardo. Durante entrevista, Bebé explicou a situação, sempre com o humor marcante, da seguinte maneira:

> [...] quando eu casei em 1972 com a Ana Maria, minha esposa que é atual (*brincadeira no tom da voz, com a presença da esposa) (risos)*. Quarenta anos que eu me casei com ela, vai fazer quarenta anos... Pediram minha certidão lá (*na cidade onde nasceu*) e veio tudo errado. Aí veio o nome errado, a idade mais novo [...] Mas o pai e a mãe é o mesmo, meu aniversário é em julho, passou para dezembro, meu nome é José Renato, passou para José Ricardo.[27]

Esse fato contado de forma corriqueira pelo artista, que é chamado na família por Renato, oficialmente por Ricardo e nas ruas como Bebé, torna-se algo bastante relevante quando se observa do ponto de vista da constituição do modo de vida de um grupo mambembe. Nascido em uma cidade, mas em temporada em diversas outras, Bebé casa-se no meio do caminho, o documento é trocado, o nome alterado, as datas também. É como se de alguma maneira a própria vida itinerante passasse a ser introjetada na constituição da identidade do mambembe. Desapegado a certas formalidades instituídas para a organização da sociedade, como: a documentação

[26] Ana Maria de Almeida em entrevista concedida ao autor em 17 de dezembro de 2012 em Pelotas-RS.
[27] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

correta, as datas fixas, o endereço fixo, um trabalho que dê segurança e permita o sustento de uma família, esses artistas saíam dos padrões estabelecidos. Os casamentos, os nascimentos, os aniversários, as comemorações, como em qualquer outra família, se davam ao longo do caminho.

Na relação do ambiente social, do familiar e do artístico, é que se colocam as representações que vão se impondo sobre a imagem que vai sendo transmitida e também introjetada por esses artistas. Não se pode esquecer que, no período entre 1964 e 1985, o Brasil vivia um cenário de repressão e de supressão dos direitos políticos. As ideias de ordem, trabalho, respeito e moralidade cristã eram pregadas pelo Estado. Os artistas de circo-teatro viviam dentro de um esquema de trabalho que prezava por uma forma de organização que não impunha contestações ao sistema político, apesar de imagem do artista livre, sem uma vida regrada. Estratégias de defesa, dentro da necessidade de prosseguir com o teatro, fizeram com que as famílias mambembes não exprimissem diretamente qualquer conotação política em sua atividade.

Esse período político da história brasileira entre as décadas de 1960 até 1980, auge do Teatro Serelepe, foi a mesma temporalidade analisada por Andrade Jr.(2000) em relação ao circo-teatro Nh'Ana em Santa Catarina. Segundo o pesquisador, o que manteve esses grupos em pleno funcionamento nesse período autoritário de cerceamento de informação e de expressões culturais foi o seu aparente não envolvimento com questões políticas e um trabalho que não atingia o poder instituído. Ao contrário disso, os espetáculos na maioria das vezes traziam temas de fundo moral e cristão com melodramas inspiradas em clássicos religiosos como "A canção de Bernadette", "Marcelino pão e vinho", "Maconha, o veneno verde", entre outras.

> Esta dicotomia constante entre a visão de uma cidade que desconfia dos artistas mambembes, está diretamente ligada à outra extremidade da situação. Os artistas exercem um fascínio entre as pessoas que vivem nestas pequenas cidades. O seu modo de vida em liberdade, sempre conhecendo novos lugares e novas pessoas, não estando aparentemente presos à nenhuma regra, e que no palco pareciam importantes e se tornavam o centro das atenções. Viviam a fantasia sem medo, por isso uma ambiguidade. Para uns isto era o símbolo de liberdade almejado por todos, para outros, uns pervertidos que preferiam a "vagabundagem" ao trabalho "honesto" preconizado pelo Estado sedentarista. (ANDRADE JR., 2000. p. 17)

São essas questões que levam Andrade Jr. a concluir sobre a união do grupo em torno da família como uma espécie de autoproteção dos artistas circenses, o que levava aos casamentos entre as próprias famílias que trabalhavam no circo-teatro. Os novos núcleos familiares, por sua vez, davam continuidade ao trabalho (características que foram se alterando nas últimas décadas). Em relação ao preconceito sofrido, os artistas apontam alguns casos pelos quais passam ainda hoje. Ana Paula, esposa de Silvério, sobrinho de Bebé, declarou em entrevista sobre a forma como o grupo é visto em algumas cidades logo que chegam com a lona e os ônibus, e onde é difícil muitas vezes conseguir água com algum vizinho próximo:

> Porque tu é de circo. Tem isso. Tem o preconceito, tem ainda. Tu chega assim... há lugares que não, tu monta o teatro e o pessoal da própria cidade já vem oferecendo, [...] mas têm lugares que tu chega que tá louco. [...] Tu tem que ir num posto de gasolina tomar banho, até conseguir água, até conseguir luz [...][28]



Figura 12 Cena do melodrama “Maconha, o veneno verde” – Final da década de 1980. Em cena, irmãos e filhos, da esquerda para a direita: Valéria (filha de Bebé); Marcelo (filho do Serelepe, atual palhaço Serelepe); de terno branco, José Maria (palhaço Serelepe); José Ricardo (palhaço Bebé); Isabel Maria (filha do Serelepe). Arquivo da família.

Por outro lado, percebe-se que o olhar externo sobre a imagem do artista também foi comprado pelo próprio artista mambembe que se adequou à imagem que o Estado pregava. Ainda hoje, trabalhar em família possibilita garantias e consolida a tradição, uma vez que não oferece espaço para contestações ao trabalho e, também, a manutenção do cômico principal em seu espaço protagônico, sem riscos de possíveis substituições por pessoas externas ao trabalho familiar. As pessoas de fora do núcleo familiar que hoje adentram a cena são as noras e genros,

[28] Ana Paula Bento Almeida. Entrevista concedida ao autor em 28 de junho de 2012. Pelotas-RS.

hoje não mais provenientes do universo do teatro mambembe, mas que contraem um vínculo familiar e vão sendo preparados e integrados aos espetáculos. Quando indagado sobre a possível participação de atores de fora da família para atuar nos espetáculos, Bebé justifica da seguinte maneira:

> [...] Então é assim, dificilmente eu pego. E depois também é lógico, por causa dos encargos. Porque hoje é assim, o teatro se trabalha só de noite, de dia não se faz nada. É uma fábrica de vagabundo, o teatro. É um órgão público trabalha-se duas horas, trabalha-se das 8 e meia até as 10 e meia, aí vai para casa dormir, no outro dia levanta e não tem o que fazer...E assim, você contrata um cara desses: "ó tu vai ser meu artista, ganhando xis...", aí o cara trabalha um ano, dois anos e quando sai eu tenho que dar o meu teatro para ele [por conta dos encargos trabalhistas, caso o funcionário vá à Justiça][29].

Entre as décadas de 1970 e 1980, encontram-se diversas lacunas documentais no que se refere aos guardados do grupo e também no que se refere à narração das relações familiares, uma vez que Ana Maria e José Ricardo, que ainda não havia se firmado como o cômico Bebé, trabalhavam como empregados no teatro do irmão Serelepe. Os desafios são grandes, principalmente com a chegada dos filhos e a constituição de seu núcleo familiar. Os procedimentos da organização do trabalho prosseguem sendo os mesmos utilizados na época do pai, Nhô Bastião. Nos lugares onde o circo-teatro se instalava para fazer as temporadas, casas eram alugadas conforme os núcleos familiares, apenas os solteiros ficavam em um só espaço. Aos poucos o grupo foi diminuindo os aluguéis quando da compra de ônibus e trailers, que foram transformando-se em moradias das famílias.

Foi durante esses anos de trabalho junto ao Teatro Serelepe que vieram os filhos, nove ao todo. Desse período, os relatos colhidos estão carregados de histórias dos lugares por onde passaram e das dificuldades enfrentadas em família. Diferentemente das histórias que ouvimos sobre as artes nesse período político difícil da história brasileira, as questões para o grupo não se relacionavam às dificuldades dos grandes acontecimentos desse momento. Os pontos que se destacam nas narrativas daqueles que viveram o período no circo-teatro referem-se ao cotidiano do grupo. Para pensar nesse período a partir dessas histórias, é importante lembrar que:

---

[29] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

> Os historiadores têm, como vimos, a tendência a aproximar cotidiano e longa duração, como o tempo do não acontecimento. Talvez seja possível superar a falsa dicotomia entre cotidiano e história se pensarmos cotidiano não como tipos específicos de ação ou como uma dimensão particular, individualizada, das interações humanas, mas como tempo plenamente histórico, no sentido de ser tanto o tempo do "acontecimento" (no sentido tradicional) quanto do "não-acontecimento". (GUARINELLO, 2004, 24-25)

Alguns períodos da história da família são marcados por silêncios. Silêncios quanto a registros documentais e também silêncios nas falas. Como se sabe, todo o registro narrativo é também uma construção de ordem pessoal e de momento, entre aquele que narra e o que recolhe a narrativa. Esse contato também ocorre através de seleções provindas de um e de outro. Constrói-se assim aquilo que se deseja, são afirmações às vezes tanto para si, quanto para o outro que escuta e recolhe a narrativa. Uma das possibilidades de compreensão desses silêncios no caso do circo-teatro da família é de que as lembranças que se reavivam a partir de momentos difíceis são muitas vezes deixadas de lado, ou reelaboradas reafirmando tempos melhores que ficaram no passado ou que vieram adiante.

A construção narrativa não se dá apenas através da verbalização de algo que é externado pelo entrevistado durante sua relação com o entrevistador. Narrar se dá também através dos discursos ocorridos a partir da interligação de diversos meios materiais e simbólicos (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 527). As implicações exteriores convergem na relação que se estabelece, influenciando no que é trazido pelo entrevistado. O que não foi verbalizado também passa a fazer parte da narrativa, a percepção de conjunto do pesquisador constitui a narração, o lugar físico, a condição psíquica daquele que narra, o ambiente em diálogo com o tema da pesquisa, a disponibilidade de tempo e os lugares sociais e hierárquicos, compõem o conteúdo do documento que está sendo gerado (DELGADO, 2006, p. 21).

Levando em consideração esses fatores relativos às narrativas e também ao cotidiano, pode-se analisar de forma mais minuciosa as nuances da narração feita por Ana Maria em entrevista realizada junto à casa da família. Ana Maria e Bebé perderam inesperadamente a filha mais velha, Valéria, em meados de 2012. O período de luto de Ana Maria seguiu por um bom tempo, apenas no final do ano sentiu-se preparada para ser entrevistada e falar da vida no teatro. Foi nesse clima de saudade da filha falecida, que ao longo da entrevista relatou alguns pontos que

permitem averiguar uma visão feminina da vida circense. Sobre o período em que tiveram que trabalhar como empregados.

> E mesmo assim, mesmo eu grávida, sempre trabalhei, até a última hora. Quando o irmão dele (*do marido, Bebé*) foi embora e o outro rapaz também, ele começou a se incomodar com os empregados, ele parava, ele tinha que parar. Teve uma época, quando nasceu a minha Vanessa, ele ficou muito doente também, nervoso, aí ele deu uma parada. [...] Então, quando a gente voltou, a gente ficou uma temporada com o Serelepe, uma temporada grande. Depois nos separamos de novo do Serelepe e a gente foi trabalhar de empregado num outro teatro. [...]
> Ele chegou lá e estavam precisando de artistas e o Bebé sempre foi bom artista, lógico que pegaram na hora. E lá fomos nós. Deixamos tudo, tudo, tudo, uma casa montada em Ibirubá. Ah! Que tédio. E eu com uma criança. Pensa bem, uma criança de nove meses, numa terra estranha, num lugar sem ninguém. Não lembro se era Novo Hamburgo ou São Leopoldo. [...] Menino do céu, eles moravam em ônibus. Imagina tu com uma criança... [...] Foi a pior época da minha vida. De noite as minhas crianças ficavam dentro do carro do Renato para nós podermos trabalhar. Foi então que minha sogra apareceu para nos visitar e eu pedi pra ela: "olha, Doroti, por favor, ao menos a Aline, fica com ela para mim até a gente conseguir um lugar"... A gente não tinha onde morar, estávamos dentro do ônibus. A gente precisa trabalhar, como é que eu vou cuidar de uma criança e trabalhar, não tem como. Foi aí quando ela levou a Aline e ficou [...][30].

Ao contar esses acontecimentos, há na fala da atriz/mãe algo que se poderia observar como uma assimilação dessa separação da filha. Foi algo necessário naquele período difícil, mas que, porém, deixou uma relação interrompida. Nascida e criada dentro do teatro, há mais de cinquenta anos, para Ana Maria, assim como para outras artistas do circo-teatro, a atividade teatral mambembe faz parte de algo essencial da formação individual, em que a realidade é a da prática diária do trabalho sob a lona. Toda a lógica de interação com a sociedade no entorno se dá pela família, que são as pessoas que estão mais perto e com quem se convive diariamente, uma vez que não se estabelecem laços duradouros com outras pessoas das localidades por onde passam. Mas isso não quer dizer que dentro desses núcleos familiares também não tenham se dado alguns dramas pessoais. A continuidade do trabalho depende de questões familiares e domésticas e dessas questões também depende a continuidade do trabalho teatral.

De todos os filhos do casal, apenas a filha que foi criada com a avó não foi para o palco. Os demais, todos passaram a trabalhar com o circo-teatro e a atuar nas diferentes peças. O mesmo aconteceu na família que descende do irmão José

[30] Ana Maria Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 17 de dezembro de 2012. Pelotas-RS.

Maria, o Serelepe, que, com a esposa, teve seis filhos que também passaram a atuar no teatro. Posteriormente, os netos foram chegando e também foram sendo inseridos em alguns papéis menores. A própria constituição familiar se deu no entorno do trabalho, os novos integrantes da família ao mesmo tempo supriam as necessidades do grupo para as montagens e também se constituíam como artistas. As crianças eram ensaiadas pelos cômicos mais velhos, não com o rigor de um teatro calcado nas teorias cênicas, ou das experimentações analíticas, mas na prática cotidiana.



Figura 13 – Bebé com os filhos pequenos em cena. Teatro Serelepe, 1990. Fonte: Arquivo da família.

Percebe-se que as dificuldades que se apresentavam eram também o motor que os levava a planejar novas rotas, mas sempre dentro do teatro. O teatro constitui a formação da vida dos artistas, a ele estão ligadas as fases da vida em família, momentos de dor, de alegrias, de afetividade. Bebé, mesmo quando relata das dificuldades enfrentadas e de algumas tentativas de trabalhar em outro ramo ou abandonar a vida circense, sempre acabou voltando seus planos ao teatro. As inconstâncias da atividade itinerante e a dependência da arrecadação com os ingressos são pontos que sempre demandaram algumas aflições, principalmente em uma família com nove filhos. Algumas cidades por onde passaram e onde não houve público, onde os contatos com promotores locais não foram bem-sucedidos,

perpassam as narrativas. Esse desassossego em relação ao futuro, os protestos em relação a dificuldades enfrentadas pelo circo-teatro (em relação ao poder público, ao próprio público, a televisão etc.) estão presentes em todas as falas dos entrevistados.

Os momentos difíceis trouxeram alguns projetos e possibilidades de complementar a renda com outras atividades (comércio, emprego em indústria), mas que nunca se concretizaram. As explicações para que o seu ingresso em outras áreas profissionais não tenha se concretizado é colocado por Bebé em termos como: “não era para ser” ou “não era o momento”. Tais expressões apresentam-se talvez como subterfúgios que permitem refletir sobre a força da liberdade presente em uma atividade artística, mambembe, mesmo que incerta em questões de ordem financeira. Além disso, o circo-teatro e a vida na estrada podem ser vistas como uma ligação com a memória da infância e uma forma de manter a família unida no presente, além de um lugar para repassar valores familiares. O filho homem mais velho de José Ricardo e Ana Maria, Demetrius, que hoje trabalha com a sua família (mulher e filhos) em um pequeno circo-teatro voltado para espetáculos infantis, na cidade de Camaquã/RS, relatou um desses momentos vividos na estrada e que marcaram sua vida:

> [...] eu não tinha feito a primeira comunhão ainda e o bispo ia assistir sempre o teatro lá em Osório. Um dia, ele perguntou para minha irmã que estava na portaria quem já tinha feito, se nós éramos católicos. Ela disse que não tínhamos feito a primeira comunhão ainda. “Então vocês fazem o seguinte: dia primeiro do ano vocês vão lá que eu vou fazer a primeira comunhão”. E a gente foi [...] Aí ele perguntou se eu era casado. Sou, sou casado, mas na igreja eu não sou... Só de boca, eu falei para ele. Ele perguntou se eu gostaria de casar. Ah! Eu gostaria. “Então tu vai buscar a tua esposa que eu vou te casar”. Fui lá em casa e falei: “Bianca, vamos lá que nós vamos casar”. [...] E precisava padrinhos [...] e os vizinhos foram nossos padrinhos de casamento. Ele fez a primeira comunhão minha, me casou, fez a crisma dos meus irmãos tudo no primeiro do ano. [...] E depois esse mesmo bispo fez o batizado do meu filho embaixo da lona do circo lá em Capão da Canoa[31].

Essa lembrança, relatada com orgulho pelo artista, remete à importância da base familiar e cristã. Como foi visto no capítulo anterior, os pontos de conflito entre o riso e o cristianismo também foram reelaborados pelos circos-teatro modernos. Ferraz utiliza-se de um relato do palhaço do circo-teatro Tubinho, que exemplifica a necessidade de aproximação com a igreja:

[31] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 23 de novembro de 2012.

> Ele narra a história de D. Lina, na relação com a Igreja, numa cidade do interior do Paraná. O circo estava na localidade há algumas semanas, instalado na praça ao lado de uma igreja, com muito pouco público. Dona Lina, atriz do circo, vai à igreja com seus filhos e ouve o sermão do padre, que diz que satanás era forasteiro e estava instalado na casa ao lado. Ela se levanta com todos os seus filhos e convida o padre e os fiéis a virem ao circo, ‘‘senão os filhos de satanás não vão ter o que comer’’. O elenco do circo produz em um dia a peça *A Paixão de Cristo*. O padre, atendendo ao convite de D. Lina, assiste à peça. Fica encantado e recomenda que os fiéis devem ir ao circo. O público lota o circo. A companhia, ao representar a história de Cristo no palco, consegue a adesão dos moradores da cidade e passa a ter público. Essa história aponta como a aceitação do circo pelo público passa por uma questão moral. Essa representação é incorporada pelas famílias do circo que a vivem e a dramatizam no palco. (FERRAZ,2010, p. 85-86)

Uma vez que a “[...] estabilidade familiar era condição fundamental para o desenvolvimento e funcionamento do circo-teatro” (ANDRADE JR., 2000, p.30). Anteriormente a esse relato do encontro com o bispo e os sacramentos católicos, o artista conta que na mesma cidade, tempos antes,

> [...] nós fomos montar o circo-teatro bem no centro da cidade e [...] o pessoal ficava olhando assim nas cortinas, assim, sabe. Bah, e nós bem preocupados [...] a gente nunca entrava num terreno se não fôssemos autorizados. Mas era aquele negócio, nós chegando aqui, assim... E todos sujos porque estávamos montando o teatro e aquele pessoal espiando. E até para pedir água nas casas era ruim e um calorão, um calorão...[32]

Na história narrada pelo ator, está demonstrada a desconfiança que despertavam, por vezes, nas comunidades onde montavam a lona, exigindo a criação de estratégias no grupo para obter a aceitação ao longo da temporada. Era preciso que demonstrassem segurança para conquistar as pessoas, em grande maioria desacostumadas com a novidade que o circo-teatro representava. Mesmo o teatro sendo um espaço de representação de acontecimentos sociais, recriados e reelaborados, que tratam das experiências humanas e a comédia sendo por si um gênero que satiriza essas formas, foi preciso que os trabalhadores de circo-teatro se adequassem a convenções estabelecidas para poder manter o trabalho.

Em um contexto político da década de 1980, que trazia consigo resquícios de uma ideologia que postulava a supressão aos “desvios” e de toda a forma de “transgressão” que eram defendidas por um regime ditatorial que estava findando no Brasil, certamente os mambembes não representavam o melhor exemplo da “retidão

[32] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista. Op. Cit.

de princípios" pregada pelo Estado. Era necessário conquistar a confiança das comunidades e também das pessoas influentes, o bispo, o político, o juiz, e mostrar que o teatro não oferecia "riscos". Um fato curioso relatado por Bebé permite essa análise:

> [...] eu estive em Concórdia pela última vez em 82. Amizade grande e olha era coisa assim... Era juiz de direito, era... Esses eram o pessoal que me admiravam mais e que iam e não perdiam um espetáculo meu. Tinha um juiz de direito que me chamava de tarde lá no escritório dele lá para eu sentar e ficar conversando ali porque eu fazia bem para o cara. Juiz de direito Dr. Eberi, nunca vou me esquecer. Tinha 1metro e 30, mas era uma pessoa fantástica...
> Entrevistador – Também virava piada, garanto...
> José Ricardo – De vez em quando... Não! Com o juiz, não (risos)
> Entrevistador – Ah, com o juiz, não...
> José Ricardo – Uma vez eu mexi com um juiz em São Sepé e o juiz me mandou chamar lá e achavam que era porque eu tinha mexido com o juiz. Todo mundo falava... Daí, cheguei lá no juiz, cheguei lá e fui sentar. "Não, eu não mandei o senhor sentar" (*voz do juiz*). Fiquei em pé. "Aqui ó, o senhor tem que botar lá no seu teatro..." É que lá tinha a lei de que o menor (*de idade*) não pode andar na rua até tal hora, só acompanhado pelos pais. "O senhor não tem lá no seu teatro". [...] "O senhor pode ficar tranquilo", o que eu ia dizer... Saí de lá. É que o juiz era calvo e eu mexi com um careca e disseram que era o juiz, lá no teatro. E o juiz estava naquele dia, mas não foi com ele, foi com outro cara. Careca tem uma porção...[33]

Juízes, padres, prefeitos, vereadores são referências marcantes nos relatos do grupo. As funções de poder que essas pessoas exercem sobre as cidades de alguma maneira marcam a passagem do grupo por esses lugares. Como se percebe no relato de Bebé, prosseguir em temporada depende do aval dessas pessoas. Assim, o cômico que necessita improvisar no palco também acaba tendo que se policiar em suas tiradas cômicas com pessoas e situações das cidades. O riso que põe o pão na mesa pode ao mesmo tempo ser um elemento impeditivo do prosseguimento da temporada. Compreender a dinâmica da cidade fora da lona também se torna necessário, por isso, as relações público-plateia precisam ir além das poucas horas de espetáculo. O ator precisa atuar cotidianamente e essa atuação marca também a trajetória da vida e a memória do homem-palhaço quando afirma que disso "nunca irá esquecer".

Nessa época, no auge do Teatro Serelepe, enquanto lá fora ocorriam as disputas pelo poder, com todo o Cone Sul ardendo frente às ditaduras que se instauraram e que calavam os estudantes, fechavam teatros, censuravam a música

[33] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

e outras formas de manifestação, o circo-teatro prosseguia. Só prosseguia também porque não oferecia maiores perigos, artistas e público eram formados por pessoas simples: agricultores, operários, trabalhadores do comércio. Essas pessoas, nas pequenas cidades interioranas do Rio Grande do Sul, em sua maioria estavam mergulhadas em suas realidades locais e distantes das ações de repressão do Estado brasileiro.

Nas narrativas recolhidas sobre a organização do trabalho, além de questões mais técnicas de funcionamento da cena ou então das questões relativas às políticas públicas e reivindicações por melhorias atuais, foram marcantes os entremeios de histórias cotidianas, principalmente desse período das décadas de 70 e 80. Assim, através desses relatos anteriores pode-se perceber que, ao mesmo tempo em que o Brasil vivia um período político de repressão em sua história recente, também estava permeado por diferentes formas de situações e organizações no seu interior que não sofriam diretamente, como nos grandes centros, as influências da ditadura militar. Porém, indiretamente, havia um moralismo e uma conjuntura de ordem na qual os artistas de circo-teatro precisavam adequar-se. Eram momentos de “não-acontecimento” convivendo com um período de “acontecimento”.

O circo-teatro representava uma face importante da realidade cultural do interior brasileiro, não só enquanto manifestação artística, mas enquanto manifestação artística que se alimentava e se apropriava da linguagem da realidade que os cercava, juntamente com o que era oferecido pelos meios de difusão da cultura de massa, como o cinema e a televisão. Uma linguagem do homem simples do interior, de uma poética do riso cotidiano através da encenação por atores amadores de espetáculos que apresentavam a releitura das obras literárias ou fílmicas para o contexto simbólico das comunidades por onde passavam.

3 É MEMÓRIA? É, BEBÉ.

"O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: "Carregamos na casa nossos deuses domésticos" tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar". (Gaston Bachelard)

Nos dois capítulos anteriores, foram percorridos alguns caminhos nos quais foram analisados o riso, o circo, o palhaço, o teatro cômico, enquanto fatores que compuseram o gênero conhecido como circo-teatro. Não se pretendeu desenvolver um olhar fixo a partir de uma metodologia linear, ou de uma área específica, mas um olhar reflexivo sobre diferentes tempos e leituras desses elementos que constituíram um fio memorial da comédia, que marca o trabalho da família Almeida na atualidade. Toda essa retomada anterior será determinante para que sejam efetuadas as conexões possíveis em relação ao caso específico a que se propõe essa pesquisa: a discussão sobre memória e patrimônio cultural partindo do trabalho do Teatro do Bebé, um dos poucos circos-teatro que se mantém em funcionamento no sul do país.

Na primeira década do século XXI, é possível observar uma preocupação maior com a pesquisa em relação ao circo-teatro. Alguns historiadores, artistas e pessoas envolvidas com a área cultural passaram a visualizar essa forma teatral, que outrora fora vigorosa nos interiores do Brasil. Andrade Jr. (2000) registrou em seus escritos alguns pontos que remetem pensar sobre a invisibilidade a que esses artistas foram relegados na história do teatro no Brasil. Com uma forma teatral amadora, mambembe, esses homens e mulheres cumpriram durante o conturbado século XX a tarefa de levar o teatro a cidades distantes onde não havia, muitas vezes, qualquer outra opção de lazer.

Na última década é que alguns pesquisadores, como Ermínia Silva, Alice Viveiros de Castro, Daniele Pimenta e Sousa Júnior passaram a preencher essa lacuna historiográfica em relação ao circo-teatro brasileiro. Nessas diferentes pesquisas, foram tratados de temas como: a organização do trabalho, fatores marcantes da constituição da vida mambembe, a diversidade de linguagens do espetáculo e suas relações dentro de diferentes contextos políticos e culturais do país. A memória do circo-teatro perpassa por esses diferentes trabalhos, no que se refere à constituição e na estruturação de sua história escrita. Compreender o

passado dessas companhias mambembes se faz necessário para que se possam empreender relações com o presente do trabalho mantido pelo palhaço Bebé e sua trupe/família.

Primeiramente, se procura revisitar o passado recente do atual núcleo familiar que compõe o Teatro do Bebé. As pequenas histórias do cotidiano e as subjetividades do personagem central, tanto da família quanto do trabalho cênico, auxiliam a entender a organização familiar e suas relações internas e externas que não podem ser negligenciadas quando se procura compreender o funcionamento do circo-teatro na contemporaneidade. Ao escrever sobre o Teatro do Bebé a partir das narrativas e memórias de seus componentes, lança-se sobre a atividade do grupo uma condição de torná-las história, lembrando que esta, segundo Nora (1993, p.09), "é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [...], uma representação do passado". Porém, diferentemente de outros estudos, procura-se aqui discutir não só a história, mas as memórias desse grupo que dá prosseguimento a essa forma teatral cômica e mambembe. Lembrando que

> A memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (Ibidem)

São essas revitalizações, usos e incógnitas da memória que estão situadas no entorno da atividade do circo-teatro contemporâneo e que se mostram importantes para interpretá-lo à luz da transmissão dessas memórias. Estas não estão colocadas em um lugar e não podem ser identificadas através de um conjunto, um espaço, uma identidade de uma localidade, como "os lugares de memória" de Nora. Elas não são lineares nem estáticas, se fazem perceptíveis nos detalhes do trabalho cênico e nas relações familiares, elas são mambembes, desterritorializadas em sua manifestação, mas é assim que demarcam a identidade do grupo.

3.1 O TEATRO DO BEBÉ

No ano de 1976, José Ricardo passou a se especializar no trabalho cômico, primeiramente como palhaço para crianças, logo aprimorando a técnica no trabalho diário e ganhando espaço no Teatro Serelepe, onde o irmão José Maria era o cômico principal. Conforme José Ricardo, era o ano de 1979 quando seu irmão

resolveu parar com o teatro por um tempo e ele, como palhaço Bebé, precisou continuar com o trabalho no Teatro Serelepe. Anos mais tarde, o irmão voltaria e os dois prosseguiriam como sócios do Teatro Serelepe. Essas idas e vindas passaram a ser características dentro do grupo até a formação em separado de cada família com seu circo-teatro. Segundo afirma Bebé: "família grande sempre tem as suas rusgas, nossa família era enorme, trabalhava todo mundo junto aqui [...] eram 40 pessoas na companhia, aí não tinha como sobreviver, hoje em dia não sobrevive com 40 pessoas"[34].

O circo-teatro definia-se assim como um espaço onde estavam inseridas relações de trabalho, familiares e artísticas, todas interligadas entre si. Conforme salienta Silva (2009, p. 30), "[...] a vida dos que vivem 'debaixo da lona' possui uma característica singular, pois é sempre um viver comunitário. Sua estrutura básica é de agrupamento de famílias, que vivem e trabalham no mesmo local". Sendo assim, como qualquer outro espaço de relações, se convivia com questões de ordem de conflitos e disputas de poder, em que está colocada a procura por um espaço de destaque no meio profissional. Essas relações podem ser exemplificadas no caso de Bebé, quando esse afirma: "[...] claro que eu não podia ficar seguindo com o Serelepe eternamente. Eu ia só enaltecer o Serelepe, né. O palhaço era o Bebé e estando no Serelepe eles não iam falar no Bebé [...]"[35].

Tanto as dificuldades de manutenção e relacionamentos com tantas pessoas da família como a necessidade de efetivar seu personagem cômico junto ao público e como marca do trabalho, estão presentes nas relações. As necessidades de ordem financeira e familiares andam paralelamente com o artista, que busca seu espaço para testar e ampliar seu trabalho e ter destaque na sua profissão.

Mas foi em 1994 que José Ricardo criou seu próprio circo-teatro e passou a excursionar pela região sul e litoral do Rio Grande do Sul. A sociedade com o irmão não deu certo por muito tempo e José Ricardo vendeu então sua parte e passou a trabalhar basicamente com a esposa e os filhos. O teatro passou então a se chamar Teatro do Bebé, e o nome firmado pelo ator na região sul do estado, ainda nos tempos do Teatro Serelepe, passou a garantir a casa cheia e a atrair o público que associou o trabalho do teatro à performance cômica do artista.

---

[34] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS

[35] José Ricardo de Almeida (Bebé). Op. Cit.

3.1.1 Os lugares, a estrutura e o público

Desde 2006, a família fixou residência na cidade de Pelotas/RS, cidade onde já possuíam reconhecimento pela adesão do público ao trabalho e também pelas relações de amizades conquistadas nas primeiras temporadas na década de 1990. A família adquiriu um imóvel e desde então o grupo tem partido de Pelotas para temporadas de espetáculos em diferentes cidades do Rio Grande do Sul. A praça dura cerca de 30 a 45 dias, em que são apresentados espetáculos diários de um repertório de mais ou menos 30 peças, com ingressos a valores populares, entre dez e quinze reais, dependendo da maior proximidade da cadeira com o palco. Os espetáculos são apresentados sob a lona, que possuía inicialmente lugares para 500 pessoas, sendo armada em terrenos nos bairros de Pelotas ou em outras cidades do Rio Grande do Sul, por onde o grupo viaja com os ônibus e trailers.

Anteriormente, o grupo estava na estrada, não havia uma relação de um espaço físico, ou um lugar para onde retornar. A família, que morava em casas alugadas por temporadas, ou nos ônibus e trailers, com a compra da casa em Pelotas, passou nesse período recente a possuir “um lugar para onde retornar”. Essa alteração deriva das questões que permeiam as dificuldades de uma família urbana dentro dos preceitos da sociedade moderna atual. O grupo de alguma maneira foi capturado pelas estruturas contemporâneas do consumo e do sistema em que estão inseridos. Foi preciso reelaborar o trabalho, diferentemente do que falava Andrade Jr (2000) sobre o estilo sedentário de vida dos mambembes que desafiava o modelo predominante da sociedade brasileira, no atual período, eles precisaram ceder a esse modelo que ora se impunha.

Entre os destaques dessa mudança é destacada a necessidade de estudo dos filhos, ou de alguns deles terem casado e fixado residência na cidade. As pressões impostas pelo estilo de vida predominante e as necessidades de melhoria das condições de trabalho e de pensar em uma perspectiva de futuro levaram a essas mudanças. Se antes os artistas em sua maioria não pensavam no futuro, na velhice, em aposentadoria, como expressou Demetrius, o filho homem mais velho de Bebé, essa realidade se fez presente contemporaneamente: “meu pai se preparou para isso. Meu pai comprou uma casa, comprou um apartamento. Se preparou para

a velhice dele”[36]. Essas palavras remetem à necessidade de garantias advinda de um período de mudanças imposto pelo modelo da sociedade atual pautada pela necessidade de pensar no futuro e de obter uma segurança material para isso. Esse modelo atingiu inevitavelmente as comunidades tradicionais rurais e urbanas e, de alguma maneira, o artista de circo, o ator mambembe que antes representava um ideal de liberdade, uma forma de vida diferenciada da maioria, sendo admirado por essa vida fora dos padrões, também passou a se adequar a esse sistema. São inúmeros os relatos de artistas circenses que acabaram seus dias na miséria, o que foi destacado em diferentes falas dos entrevistados. Há neles uma consciência daquilo que não desejam para si no futuro, ao mesmo tempo essas falas demonstram também a consciência da crise que povoa o universo do circo-teatro.

Essa ideia de crise, no entanto, será relativizada e aprofundada na discussão proposta no próximo capítulo. Todavia, o que se torna imperativo para o momento é perceber que o Teatro do Bebé, enquanto formação no atual núcleo familiar, se desenvolve dentro desse ambiente de dificuldades e é nesse contexto dos tempos atuais que suas características estão vinculadas e que ele alcança o seu público. Mesmo seguindo os preceitos tradicionais, é na renovação de diferentes aspectos do trabalho que ele se constitui.

Partindo desse entendimento é que se percebe que a diminuição do núcleo familiar também facilitou as resoluções quanto a questões financeiras, pagamento dos atores e manutenção da família. Conforme Bebé, todos recebem igualmente pelo trabalho executado, segundo os valores dos dividendos arrecadados pela bilheteria. Os salários, segundo ele, são os mesmos para todos, modificando apenas para os que são casados, que recebem em dobro, pois precisam custear as despesas de manutenção da casa e filhos.

O grupo, que anteriormente utilizava-se da estrutura em pavilhão de zinco, abandona esse formato, quando na década de 1990 adquire sua primeira lona, fator que, conforme destacaram os entrevistados, facilitou a mobilidade do trabalho. A estrutura em lona que remete ao espaço circense tem na verdade a funcionalidade de tornar mais ágil o deslocamento e a montagem do teatro, uma vez que seu interior possui o arcabouço de um teatro convencional com palco italiano e cadeiras para os espectadores. O palco móvel possui toda a estrutura de bastidores,

[36] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 23 de novembro de 2012. Camaquã/RS.

iluminação, sonorização, cenários em painéis pintados e acortinamento, tudo muito bem cuidado e limpo. No entorno ficam os caminhões e ônibus que servem de camarins e também de moradia para alguns trabalhadores da família. No trailer onde fica a bilheteria está expresso em letras luminosas o nome do teatro: “Tcheatro do Bebé”, fazendo alusão ao termo “tchê” do vocabulário gaúcho. Essa intenção demonstra uma forma de promover a identidade com a cultura da fronteira sul do estado, aproximando símbolos do tradicionalismo gaúcho com aspectos do teatro, símbolos esses que também se encontram em diversos momentos da linguagem cênica.

Quando do início desta pesquisa, em março de 2012, a companhia já não estava mais utilizando a lona circular. Conforme relatos dos artistas, fez-se necessário alugar algumas estruturas em alumínio que cortassem uma lona menor em formato retangular, como uma sala de espetáculos convencional. Esse espaço improvisado, enquanto o grupo estava construindo uma nova estrutura própria nesses moldes, devia-se à necessidade de adaptar-se aos parcos terrenos disponíveis. Na oportunidade em que foram tiradas as fotografias 14 e 15, o público estava colocado em um mesmo nível, o chão do teatro estava coberto por serragem de madeira para evitar a formação de barro em caso de chuva.



Figura 14 Porta de acesso à lona do circo-teatro ou Tchêatro do Bebé (uma apropriação do termo gaúcho) em noite de espetáculo. Foto do autor. Em 22/04/2012. Pelotas/RS.



Figura 15 Visão interna do teatro durante o espetáculo “Bebé, o Astro da Rede Globo”. Nele, pode se perceber os detalhes do palco, cenário e iluminação. Foto do autor. Em 22/04/2012. Pelotas/RS.

De fevereiro a julho de 2013 o Teatro do Bebé esteve em temporada pela cidade de Rio Grande, no litoral sul do Rio Grande do Sul. No verão, a temporada foi junto à praia no Balneário Cassino, e posteriormente o grupo esteve com a lona em terreno perto da antiga estação ferroviária, área central da cidade. Nessas temporadas, o grupo inaugurou um espaço de lona novo, conforme as necessidades atuais da companhia. A estrutura cênica construída adotou definitivamente uma lona retangular, com sistema de inclinação para a visibilidade do público onde as cadeiras estão dispostas e um palco com toda a estrutura cênica de um teatro, bastidores formados pelo trailer do caminhão de onde parte o palco, que contém espaços laterais com pernas e bambolinas. O palco próximo da plateia foi intencional, para permitir o contato direto com os espectadores. No alto da caixa cênica estão instalados microfones com a finalidade de melhorar a acústica, uma vez que a lona não permite o isolamento necessário. Os canhões de iluminação estão colocados em parte dentro da área do palco e outros partindo da plateia em direção à cena. Todo o acortinamento do palco é novo, com cores fortes e vibrantes que demonstram também o cuidado com a estética do espaço, que Bebé sempre gosta de ressaltar como algo necessário.

O espaço cênico é praticamente uma sala de teatro agora adaptada para um público menor, cerca de 380 pessoas. Segundo o comediante, essa adaptação foi necessária para adequar o espaço à pouca disponibilidade de terrenos grandes, ao mesmo tempo em que tornou mais ágil a montagem da lona e o conforto do público.

O palco é adaptado junto a um caminhão baú que serve como bastidores de cena, onde ficam também acondicionados objetos de cena e cenários.

Porém, antes do acesso ao espaço do espetáculo, o público passa por um trailer de entrada com o espaço da bilheteria e um saguão menor composto por duas estruturas quadradas em lonas menores. Nesse lugar, são comercializadas as guloseimas e bebidas consumidas pelo público durante o espetáculo e perto dali também são montados os sanitários móveis.



Figura 16 Imagem que permite observar o espaço do teatro em 3 planos. Primeiramente, o trailer que dá lugar à bilheteria e saguão de entrada. No segundo plano, duas lonas menores com mastros centrais, onde são comercializados os alimentos e bebidas. Ao fundo, a lona maior que dá acesso ao público e ao palco. Foto do autor. Em 11/05/2013. Rio Grande/RS.





Figura 17 Imagem externa (esquerda) em que é possível visualizar o limite entre o espaço da plateia, que termina na lona azul, e do palco, que fica no espaço da lona amarela. Ao fundo vê-se o caminhão baú, com as máscaras da comédia e da tragédia de onde sai o palco e onde funcionam os bastidores de cena. Imagem interna (direita) limite entre o palco e público. Fotos do autor. Em 11/05/2013. Rio Grande/RS.



Figura 18 Aspecto da plateia e rampa de acesso. Foto (esquerda) do palco em direção à entrada. Aspecto da plateia para o palco. Foto (direita) da rampa de entrada em direção ao palco. Fotos do autor. Em 11/05/2013. Rio Grande/RS.

O espetáculo “O casamento do Bebé” é aquele que geralmente encerra as temporadas. Nesse espetáculo, alguns casais do público são convidados a subir ao palco para serem padrinhos do casamento do personagem com sua noiva, a personagem denominada “Maruca das Lágrimas de Ramos Leite”. Na cena final, os casais assinam o livro de ouro do grupo, que é guardado como recordação pela família. Nos dois livros guardados pela família e que foram disponibilizados para pesquisa existem registros de quase 20 anos em que constam o nome de algumas cidades por onde o grupo passou, a data da apresentação e assinatura de pessoas que participaram. Não são dados exatos, pois há grandes intervalos de tempo entre algumas cidades e que refletem possíveis temporadas não registradas, ou que não contaram com a apresentação do espetáculo em questão.

As regiões com maior abrangência são o litoral sul, campanha e centro-sul do Rio Grande do Sul com algumas incursões para a fronteira-oeste e litoral norte. O espaço de tempo entre uma temporada e outra em cada cidade acontece segundo a estratégia do grupo que é a de “deixar saudade”, conforme denomina Bebé. Como trabalham com um repertório fechado e não há renovação dos espetáculos, costumam demorar em voltar e realizar os mesmos espetáculos em uma localidade (ver Apêndice II). Uma vez que o palhaço é a figura forte do circo-teatro e que marca a memória do público, algum tempo sem ir a uma determinada cidade permite, quando do retorno, a garantia da casa cheia, independente das peças serem as mesmas, pois é o palhaço e as situações risíveis que este cria que atraem o público. Não há uma organização de um roteiro pré-estabelecido de temporadas por ano, isso se dá conforme os espaços que o grupo consegue para se instalar e as

autorizações e burocracias necessárias. Mas Bebé afirma “a importância de ir [*para as cidades*] pra você poder estar sempre vivo na lembrança”[37].

As cidades relacionadas nos registros do espetáculo “O Casamento do Bebé” (Apêndice II) permitem perceber a localização dos lugares onde o grupo alcançou maior popularidade, onde o nome do palhaço adquiriu considerável receptividade. Geralmente, cidades pequenas ou medianas e principalmente em locais que reúnem pessoas que muitas vezes não possuem acesso a outras formas teatrais ou de diversão, além da televisão ou outros meios culturais de massa. O próprio artista reconhece, em diversos momentos vivenciados por essa pesquisa, que seu teatro é para o “povão” e que cumpre um papel nesse meio.

Assim, um ponto importante para a compreensão da inserção do trabalho do grupo foi a respeito ao público que assiste aos espetáculos. No decorrer desta pesquisa e das inúmeras observações dos espetáculos do Teatro do Bebé, tanto em Pelotas quanto em Rio Grande, foi possível perceber certa predominância de um público com algumas características comuns. Buscou-se aplicar um questionário para o público frequentador, o que não se mostrou uma metodologia eficaz para a realização de uma análise sociológica profunda da população frequentadora do teatro, uma vez que as pessoas não se mostraram interessadas em responder algum questionamento de forma espontânea.

Primeiramente, foi deixado junto à bilheteria o pequeno questionário para o preenchimento por parte daqueles que iam comprar os ingressos. Porém, nem os artistas que estavam na bilheteria lembravam-se de fazê-lo, nem as pessoas do público se mostravam dispostas a respondê-lo. Optou-se então por uma metodologia de abordagem direta pesquisador-público para aplicação do questionário e observação direta do público durante os espetáculos. Também foram feitas entrevistas com algumas pessoas do público que acompanham o Teatro do Bebé há alguns anos, essas narrativas do público serão trazidas para a discussão proposta no capítulo seguinte.

Na metade do mês de junho de 2013, o grupo instalou-se em terreno localizado no bairro Buccholz, na periferia de Rio Grande, perto da rodovia de acesso à cidade. Numa tarde fria e chuvosa de uma segunda-feira de inverno, o grupo anunciava para logo mais a noite a apresentação do espetáculo “Bebé, o pai

[37] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

da noiva”. Por volta das 17 horas já havia procura por ingressos pelo público para o espetáculo marcado para às 20h30. Duas horas antes do início do espetáculo já se formava uma pequena fila na portaria do circo-teatro, algo que já fora presenciado em outros lugares. A segunda-feira era o dia de promoção no teatro, em que o valor de um ingresso de 10 ou 15 reais, dependendo do lugar das cadeiras, dava direito a levar um acompanhante.



Figura 19 Público em fila à espera do espetáculo da noite. Foto do autor. Em 11/05/2013. Rio Grande/RS.

Foi junto a essas pessoas que aguardavam o início do espetáculo que se aplicou o questionário e, onde, através de conversas informais, buscou-se fazer uma análise das motivações e das relações que se estabelecem no encontro das pessoas nesse espaço de sociabilidade que é o circo-teatro. Certamente, esta análise não conseguiu representar a totalidade e a diversidade do público do Teatro do Bebé, uma vez que o grupo atua junto a comunidades heterogêneas, mas auxilia no sentido de representar o contorno do público frequentador.

Ao levar-se em consideração o tamanho das cidades e a localização onde a lona é instalada, possivelmente em uma pequena cidade, o teatro atinge uma população de diferente proveniência socioeconômica, pois se localiza em uma área central e muitas vezes é um lugar onde há poucas opções de lazer e de entretenimento. Já em uma cidade como Rio Grande, com quase 500 mil habitantes e em um bairro distante do centro da cidade, o resultado da análise mostrou-se mais homogêneo em relação ao público frequentador naquela noite de segunda-feira.

O questionário foi aplicado em uma amostragem total de 24 pessoas. Nessa noite, junto ao bairro Buccholz, a lotação de público foi completa, com cerca de 380 pessoas. Muitas vezes a entrevista não ficava direcionada a apenas uma pessoa e acabava sendo feita em grupo ou dupla, pois a maioria estava esperando com a família e amigos para entrar no teatro. Grande parte das pessoas era proveniente do bairro onde estava a lona e também de outros bairros do entorno do local e de outros pontos da cidade (Parque Marinha, Getúlio Vargas, Rural, Aeroporto, Cohab1, América, Hidráulica, Lindóia, São Miguel, Castelo Branco). Dos entrevistados, dois eram de cidades da região que estavam na cidade a trabalho e vieram rever o teatro, pois já acompanhavam o trabalho quando o teatro estava armado em suas cidades.

A maioria dos entrevistados trabalhava na iniciativa privada ou como autônomos em áreas como a indústria, o comércio ou serviços (comerciante, vendedor, dona de casa, soldador, eletricista, motorista, técnico contábil, motoboy, chapeador), com predominância de formação escolar primária e ensino médio. Também havia em menor número outros profissionais, como militares, professora, pequenos empresários. Cerca de 55% dos entrevistados eram adultos entre 25 e 50 anos, seguido por uma média de 25% de jovens e adolescentes entre 13 e 24 anos e os outros 20% divididos entre crianças (de 0 a 12 anos) acompanhadas pelos pais e idosos com mais de 50 anos.

Parte considerável dos entrevistados já havia assistido ao teatro, no entanto, cerca de 20% do público estava indo pela primeira vez. É preciso considerar que era a primeira semana do teatro naquele bairro da cidade, depois de terem se instalado nesse local pela primeira vez há mais de cinco anos. Todos os que estavam indo pela primeira vez se diziam motivados por indicação de amigos ou familiares que já haviam assistido aos espetáculos.

Observou-se, não só nesse dia específico, mas em outras oportunidades de acompanhamento de espetáculo, que são poucas as pessoas que vão sozinhas ao teatro. Famílias inteiras ou grupos de amigos com 4, 5 ou 6, às vezes 10 pessoas chegam juntas ao teatro, entre esses muitos casais e também casais com filhos de todas as idades, alguns até com crianças de colo. As famílias compõem um universo de 90% dos frequentadores, os demais com amigos ou sozinhos. Percebe-se um público em sua grande maioria jovem, motivado pela diversão, pelo riso e pelo programa em família e com os amigos. Desse total, cerca de 30% do público

entrevistado credita ao humorista Bebé o incentivo que os leva ao teatro, por sua desenvoltura em cena, por ser ele um personagem reconhecido por saber fazer rir.

3.1.2 A estética do Teatro do Bebé

Uma das características marcantes da fase contemporânea do grupo foi a gradual extinção dos melodramas do repertório das temporadas. Clássicos do circo-teatro como companhias de repertório como “O céu uniu dois corações”, “Dama das Camélias”, entre outros espetáculos antes encenados, aos poucos deixaram de ser apresentados, e a comédia ligada diretamente à figura do palhaço passou a tomar proeminência. Sobre esse período do Teatro do Serelepe, marcado pelos melodramas, Santos relata:

> Nos anos sessenta e setenta, o conjunto das peças encenadas pelo grupo era formado, basicamente, por dramas, melodramas, adaptações de textos fílmicos ou canções. Havia, porém, um espaço destinado às comédias, às farsas, as quais, por vezes, ocupavam a totalidade do espetáculo, por vezes, resumiam-se a sketches apresentados depois das peças ditas sérias. A plateia, que se distribuía entre cadeiras numeradas e arquibancadas, apesar dos cenários humildes, formado por um conjunto assemelhado a cortinas que baixavam conforme a necessidade, deleitava-se com histórias como “... E o céu uniu dois corações”, “Romeu e Julieta”, “A canção de Bernadete”, entre outros. Sem a experiência que seria trazida pela televisão, as cenas eram vividas em sua total intensidade e, no dia seguinte, eram o assunto das rodas familiares, que se dividiam entre os fãs dos mocinhos e os fãs dos bandidos, em conformidade com o típico maniqueísmo que marcou escolas literárias como o Barroco e o Romantismo. Na prática, algumas gerações somente tiveram conhecimento desta modalidade artística, o teatro, através das companhias itinerantes, familiarizando-se com uma forma de apresentação que era encenada por grupos amadores, geralmente, em escolas. (SANTOS, 2011, p.219)

Na década de 1990, quando criou seu próprio teatro, Bebé permaneceu com os melodramas por algum tempo, mas a dificuldade de chegar ao público com esses espetáculos fez com que os mesmos fossem desaparecendo do repertório. Bolognesi ,em 1999, em pesquisa de campo junto ao Teatro do Bebé na cidade de Restinga Seca, relata ter assistido a uma noite de espetáculos nos moldes tradicionais como se estruturava o circo-teatro: primeiramente um melodrama e posteriormente uma comédia com o palhaço, porém, mais sucinta. Nessa noite, o pesquisador diz ter assistido ao espetáculo “O padre e o assassino”, na oportunidade observou o fastio do público em relação ao espetáculo e a empolgação do mesmo com o trabalho cômico. Sobre o espetáculo melodramático, Bolognesi destacou:

> Em muitos momentos despontava uma desatenção, especialmente por parte das crianças que estavam na plateia. Nos episódios de explicito apelo aos valores religiosos notou-se na sala um incômodo contido. Algo a dizer que se deveria amenizar as mensagens moralizantes. Os preceitos morais e religiosos diretos; a interpretação carregada dos atores (tipicamente melodramática); a entonação forçada e nada natural; o texto dramatúrgico calcado na religião – tudo isso parecia soar inadequadamente (BOLOGNESI, 2003, p. 169-170).

Anteriormente, os dramas e melodramas compuseram a principal atração dos circos-teatro, mas o estilo passou a perder força com o acesso da população ao cinema e às telenovelas. Assim, o trabalho dos teatros de lona passa a dar proeminência ao estilo cômico que remete àquilo que o público desejava e que encontrava respaldo na habilidade de Bebé: rir e fazer rir. Mas, mesmo enfadonho para o público e marcado pela interpretação forçada, como afirmou Bolognesi, o drama ainda hoje é lembrado pelos artistas com grande saudosismo, afirmam que o verdadeiro teatro era aquele daquela época, com grandes figurinos e cenários, com possibilidades de interpretação, da mensagem que era transmitida e que emocionava. Entre as justificativas dadas para essa mudança do público em relação aos dramas, a principal afirmada por todos é que as pessoas não desejam ver coisas tristes na cena, querem diversão e entretenimento.

Silvério relata com certa tristeza que "tu vai fazer um drama, e quanto tu vê tem vinte, trinta pessoas na plateia para assistir, aí no outro dia tu leva a pior comédia que for, tu anuncia e no outro dia lota o teatro"[38]. Para o artista que hoje, assim como os demais, desempenha o papel de *partner* ou escada para o cômico Bebé, o drama lhe dava maiores possibilidades de expressar suas habilidades em cena e permitia também o destaque dos outros artistas:

> Eu gosto do drama, porque no drama tu pode mostrar mais assim o teu trabalho, tu pode atuar. E uma comédia não, é mais livre, tu pode improvisar, tu pode sair um pouco do texto, [...] e o drama não, no drama tu tem que acompanhar aquele texto, mas só que tu acompanha o texto ao mesmo tempo tu pode atuar [...] eu não sei, acho que é do gosto de cada um, mas eu prefiro o drama[39].

Concomitantemente a esse pesar por hoje estar à sombra do cômico na encenação, há também a admiração e o respeito de todos os artistas da família pelo palhaço e sua eficácia cênica e risível, que entendem ser um fator importante para a

[38] Silvério de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 28 de junho de 2012. Pelotas/RS.

[39] Silvério de Almeida. Op. Cit.

manutenção, e com considerável vigor, do trabalho do circo-teatro contemporâneo. A sobreposição da comédia nas últimas décadas alterou a forma de organização da noite de espetáculos, que era dividida em três momentos: primeiramente, o melodrama seguido por um show musical de artistas da família que cantavam e tocavam instrumentos, seguido posteriormente por um esquete cômico com o palhaço.

Atualmente, na programação existe apenas a comédia em dois atos com cerca de uma hora cada com intervalo de 15 minutos, nesse momento são vendidos doces ou bebidas preparadas pela própria família. No entanto, esse tempo de duração do espetáculo pode aumentar ou diminuir, segundo fatores controlados pelo cômico, pequenas intervenções que funcionam e são prolongadas, ou conforme o envolvimento ou não do público.

Diversos aspectos estéticos do trabalho teatral do século passado perduram no Teatro do Bebé, mesmo com as adaptações sofridas nos últimos tempos. O cenário, com mobiliário e objetos de cena realista, divide espaço com um telão pictórico com uma paisagem que localiza o lugar onde a história se passa. Estilo marcante do período naturalista do final do século XIX, a caracterização do espaço cênico é mantida com cuidado pelo grupo. As principais pinturas utilizadas no fundo de cena hoje são obras do primo Benedito Silvério de Camargo, da família de Nha'Ana, que reside em Santa Catarina e que também escreve textos para o circo-teatro.

Diferentes relatos ouvidos no decorrer do trabalho *in loco* qualificam os artistas da família que pintam os cenários e exortam as suas qualidades artísticas, não apenas na cena, como na criação desses painéis. José Ricardo afirma que dentro do teatro cada um tem sua função e que atualmente é o filho Vinicius o responsável pelos cenários, pelo cuidado e manutenção e que também está aprendendo a pintar as paisagens.

> Bebé - [...] quando precisa ele pinta, mas não é o ideal ainda. Porque a pintura para teatro é a sequência, a continuidade. [...]
> Entrevistador – E cada espetáculo tem o seu cenário?
> Bebé – É isso, tem um cenário diferente.
> Entrevistador – E vocês têm isso tudo montado hoje?
> Bebé – É, tenho. [...] porque se é uma peça que se passa numa floresta tem que ter um cenário de floresta. Agora, quando é uma sala não precisa

> necessariamente ser uma sala com janela, coloca uma cortina lá, uma cortina bonita, faz um arranjo e tal.[40]



Figura 20 Diferentes cenários pictóricos em diferentes espetáculos do Teatro do Bebé. Nas fotos acima, vê-se portas e janelas com paisagens em um segundo plano e abaixo ambientações de uma casa humilde e de uma igreja. Fotos do autor. Em 24 de junho de 2013. Rio Grande/RS.

Os telões pintados são hoje muito mais um aporte da memória do teatro melodramático e das influências do estilo teatral de outros tempos. Essas grandes obras, que ainda hoje são modificadas por vezes na mesma peça entre um ato e outro, não cumprem um papel de extrema relevância no contexto do espetáculo cômico, que ocorreria com ou sem esse adereço. A sua função, entretanto, para além de uma alegoria, está na composição memorial dessa forma de teatro, sua manutenção é importante dentro do entendimento do quadro histórico que constituiu o circo-teatro que chegou à atualidade.

A função do "ponto", ou seja, a pessoa que durante o espetáculo acompanhava o texto e o falava em voz baixa para auxiliar a memória dos atores, é uma função que ainda hoje permanece. Anteriormente, como afirmou Demetrius[41] em entrevista, no tempo do teatro do seu avô, quando estavam em cena grandes elencos com cerca de 20 ou 30 atores em um espetáculo, o ponto ficava em um espaço central do palco, uma espécie de fosso onde apenas os atores da cena

[40] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas/RS.
[41] Op. Cit.

podiam enxergar, hoje, a pessoa responsável pelo ponto fica na lateral do palco. Porém, hoje o ponto só é utilizado quando algum ator precisa ser substituído ou na apresentação de um espetáculo que há muito tempo está fora de circulação. Com um repertório fechado, a maioria dos atores circula por todas as peças e personagens e o trabalho está fixado pelo fazer diário. A função de ponto deriva do período que Roubine (1998) denomina como o do "reinado do texto" ou "textocentrismo", em que todos os demais componentes da encenação estavam atrelados à imponência do texto.

> Em resumo, no início do século XX a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto. Quanto à arte de representar, ela utilizava, aperfeiçoava e inventava técnicas, cada uma das quais era um meio de visualizar, materializar, encarnar uma ação, situações, personagens, tudo quanto fora previamente imaginado por um escritor. (ROUBINE, 1998, p. 50)

O apego ao texto está expresso na fala de Silvério que foi trazida anteriormente, momento em que dizia do seu apreço pelo drama, por haver um roteiro que era rigorosamente seguido, em relação à comédia que permite "sair do texto" e improvisar, uma técnica que é exclusividade do palhaço nos dias atuais. Bebé domina com excelência o improviso e o tempo da comédia, algo que é admirado pelos demais e também uma forma de expressão do poder do palhaço no trabalho com o circo-teatro, já que ele adaptou-se a esses tempos em que o texto não é mais o centro do trabalho e as ações que levam ao riso e à quebra da quarta parede[42] passaram a ser constantes e necessárias. Mesmo assim, cabe aos atores secundários, alinhados ao texto, a condução da história que está sendo encenada. Sobre isso, afirmou Demetrius: "antigamente se levava mais em conta o texto, hoje o pai improvisa muito, inventa muito e os atores têm que estar ligados e o ponto também"[43].

---

[42] "Termo cunhado por André Antoine (1858-1943) para designar a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio separando o palco da plateia. A quarta parede constitui na convenção do naturalismo no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a existência diante dele. Antoine, na sua incansável busca de um grau cada vez maior de naturalismo no palco, costumava usar peças de mobiliário contra a quarta parede, ou seja, entre atores e público. Para ele 'um interior deve ser construído com seus quatro lados, com suas quatro paredes, sem preocupações a respeito da quarta parede, que será removida mais tarde, permitindo que o público veja o que ali acontece' (transcrito por Toby Cole e Helen Krich Chinoy em *Directors on Directing*, p. 95)" (VASCONCELOSS, 1987, p. 163-164).

[43] Demetrius Benvenuto de Almeida. Op. Cit.

José Ricardo gosta de afirmar sempre a qualidade do seu trabalho, o mérito por ser um trabalho familiar e o cuidado com as obras e os detalhes, além de sua habilidade de improviso em cena. As autoafirmações que se percebem nas falas do artista e o reconhecimento que este mesmo dá ao seu trabalho encontram eco na voz daqueles que estão à sua volta. Muito do discurso dos seus estão impregnados pelo seu discurso, uma vez que a influência do artista enquanto liderança também se manifesta sobre aqueles que estão em seu entorno. Dentro dessa representação de sucesso, os elementos valorizados pelo grupo são justamente o cuidado com o espetáculo e a capacidade de improviso do cômico.

O zelo com detalhes do trabalho é destacado por Ana Paula e Silvério que, além de atores, trabalham na contrarregragem e manutenção do circo-teatro quando está em temporada. O figurino precisa estar bem cuidado e asseado, assim como o cenário, ambos orgulham-se em ressaltar que esse é um diferencial do trabalho do grupo, uma vez que não é comum em todos os circos-teatro. Segundo eles, essa preocupação é necessária para o bom andamento do trabalho e é importante as exigências de Bebé quando fala na dedicação aos detalhes.

> Tem que estar com a unha pintada... A roupa também... Teve um dia que eu esqueci de passar a camisa do Silvério e acabou a peça ele (*Bebé*) veio me xingar! – Que onde já se viu! [...] E ele é bem exigente. Ele nota, tu acha que ele não dá importância, mas se tu entrar amassado, ele fala...[44]

Demetrius também destaca a autoridade do pai e o quanto essas questões fazem diferença para o sucesso do teatro. As palavras do ator são permeadas por uma clara admiração a como o pai conduz o grupo: a autoridade, mesmo que falada em tom que remete aos conflitos que por vezes essa forma de condução tenha despertado, é expressa como fundamental para a qualidade do trabalho:

> Ele cobra mesmo. Meu pai é uma pessoa muito rigorosa. Tu nem imagina... Porque em outros teatros tu vai e a pessoa erra e os caras não estão nem aí. E meu pai, não. Deus o livre que tu erre no palco, no ganha pão dele ali.[...] Muita gente não trabalha com meu pai por causa disso, porque no que ele faz ali ele é muito certo, muito sério. “Ah! Hoje tem meia dúzia de pessoas, vamos fazer uns pedaços da peça”... De jeito nenhum! E às vezes quando tem menos gente ele estica ainda mais a peça. [...] Às vezes a gente entrava em cena com medo, ele era muito caxias com a gente [...] e outra coisa, tu sabe que com meu pai, se o esquete tem meia hora ele vai fazer durar uma hora, porque ele tem um poder de criatividade muito grande, e com outros palhaços que trabalhei eu vi que às vezes que o tempo tá terminando e já deu meia hora e nós temos que fazer render 45

[44] Ana Paula Bento Almeida. Entrevista. Op.Cit.

> minutos e não tem mais nada para fazer... Com meu pai, não, ela vai fazendo uma coisa e puxando outra[45].

Diferentemente dos espetáculos montados por grupos profissionais, com atores provindos de diferentes lugares e experiências, no Teatro do Bebé não há ensaio dos espetáculos. Assim como outros grupos de circo-teatro, forjados no trabalho contínuo e nas relações pessoais e familiares de um repertório que se repete e é compartilhado por todos, na família Almeida, quando indagados sobre os ensaios, afirmam não ser necessários, basta ler o texto, passá-lo com alguém, ser orientado do que fazer em cena, mas isso apenas quando há um ator ou atriz novos que não assistiram ao espetáculo. Os genros e noras que hoje trabalham nos espetáculos entraram dessa forma para o palco, após assistirem algumas vezes aos espetáculos e, depois de algumas orientações básicas, foram habilitados para a cena. Sobre o seu início como atriz e a questão dos ensaios, Ana Maria conta:

> [...] Então todo dia era peça enorme que eu tinha que decorar e eu tinha meu irmão que já faleceu que me ajudou muito. Ele me ajudava muito porque o Renato (*Bebé)* nunca teve paciência de ensaio. Se tu me perguntar qual é a peça que ele já ensaiou eu não sei, porque eu vou te mentir, porque até hoje ele diz (*que não gosta*)... Esses dias mesmo em Quaraí a Franciele fez um papel e ele não ensinou nada para ela, não ensaiou ela, claro que ela tem a cancha de ver (observar) já eu não, nem isso, eu nunca gostei[46].



PAULO SIRES

Sessões diárias de muito riso

Além dos espetáculos de comédia e drama também são apresentadas peças de época, como a "Escrava Isaura" e "Cinderela". Hoje o Teatro de Lona do Bebé apresenta duas partes: "O carrasco da escravidão - do tempo do Brasil Império" e "A alegria de Bebé, o rei do riso". Na sexta-feira será a vez de "Bebé, o detonador". No sábado vai ser apresentada a grande comédia "Os três gostosões". No domingo vai haver duas sessões, às 15h, "Cinderela" e, às 21h15, "Bebé, o pistoleiro".

Os ingressos são vendidos a preços populares no local, ao lado do Santuário da Medianeira, R$ 4,00 para adultos, R$ 2,00 para crianças e R$ 20,00 o camarote.

O Teatro de Lona está pela segunda vez em Santa Maria

O palhaço Bebé é o personagem preferido nas comédias

Figura 21 Reportagem do Jornal Segundo A Razão de Santa Maria/RS, quinta-feira 22 de abril de 1999. Fonte: Acervo da família.

[45] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 23 de novembro de 2012. Camaquã/RS.

[46] Ana Maria Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 17 de dezembro de 2012. Pelotas/RS

Na reportagem acima, (figura 21) do ano de 1999, ainda era possível observar nos anúncios a divulgação dos dramas e de peças de época, porém, a tônica da reportagem já era o cômico e o riso. Os espetáculos cômicos apresentados pela trupe familiar no interior da lona são direcionados a um público adulto, pois estão permeados por textos e frases de duplo sentido com piadas e situações que remetem à sexualidade e ao rebaixamento corporal. Gags cômicas relativas a sexo, mal-estares intestinais, jargões[47] que remetem a questões sexuais são constantes durante todo o decorrer do espetáculo, além das improvisações com a plateia. Sobre o domínio desses elementos por Bebé, destaca Ana Paula:

> Ele é espontâneo, é na hora. Levantou um, ele vai e fala: ”Ah, vai mijar!”. A criança chora, e ele: “Dá a teta pra criança!”. Então, ele faz na hora assim, conforme o público. Por isso que tem muita gente que vem assistir à mesma peça não sei quantas vezes. Mas a gente fala que nunca é igual porque ele conta uma piada diferente, ele interage com a plateia, então muda, não fica a mesma coisa. Claro, mas o enredo da peça é sempre o mesmo[48].

Andrade Jr. (Idem, p. 45) afirma que os artistas de circo-teatro costumavam manter aquilo que já tinha dado certo em outras montagens anteriores, não alterando o que já estava pronto. A permanência de alguns textos, cenas e ações entre uma peça e outra são perceptíveis no caso do Bebé, porém, o que se sobrepõe é a inventividade do artista e o domínio ágil da técnica do improviso e a inserção de questões contemporâneas e piadas atuais que fazem sucesso junto ao público e marcam a sua performatividade.

Nota-se, no trabalho de cena, que Bebé recorre a todos esses textos como uma espécie de roteiro-base, mas que vai sofrendo arranjos durante o decorrer de cada encenação. O cômico tem uma apropriação muito grande enquanto intérprete daquele texto, ele imprime a sua marca ali, colocando traços que vão ser característicos. Essa é uma abertura que se observa em outras expressões da cultura popular, uma abertura em relação ao autor do texto, que permite ao intérprete colocar-se mais no espetáculo, fazendo com que este se sobressaia como o centro da performance.

Com títulos como “Bebé e a maldição do lobisomem”, “Bebé e sua família na capital”, “Bebé, o soldado recruta”, “Bebé, o pai de Santo” entre outros, os

[47] Os mais famosos jargões do cômico Bebé são “eu sou fodex” e “vai chupar um nabo seco”. As expressões, inseridas em diferentes espetáculos, são extremamente eficazes nas situações risíveis.
[48] Ana Paula Bento Almeida. Entrevista. Op.Cit.

espetáculos acompanham a própria história da família, sendo apropriados e resignificados pela atuação do cômico, reinventados pela prática diária e repassados pela oralidade.

No decorrer da pesquisa, foram observadas algumas noites de espetáculo junto à lona. Passa-se agora a descrever alguns desses momentos vivenciados, a fim de que se possa compreender um pouco mais desse universo do Teatro do Bebé e a linguagem utilizada.

Na noite do dia 22 de abril de 2012, Bebé estava com temporada junto ao bairro Dunas, em Pelotas. Em cartaz nesse dia estava o espetáculo “Bebé o astro da Rede Globo”. O circo estava montado em um terreno no meio de uma avenida larga, ao lado de um arroio poluído, com cheiro muito forte (o mal cheiro e o desconforto do lugar foi utilizado pelo cômico para fazer sátira durante o espetáculo). Na bilheteria, ao comprar os ingressos, foi possível ver na planilha de reservas que muitas cadeiras já estavam compradas com antecedência. No espaço da lona os lugares estavam divididos entre cadeiras numeradas azuis ao valor de 9 reais, e mais próximas ao palco, e cadeiras sem número, brancas, mais ao fundo e com o valor de sete reais. Antes do início do espetáculo, enquanto o público se acomodava, tocavam músicas populares (sertanejo, forró, pagode etc.) no ambiente, dando o tom do espetáculo que viria.

Nessa noite a lotação do espaço foi completa, cerca de 400 lugares. Na abertura do espetáculo acontece todas as vezes a leitura da ficha técnica do trabalho. Nessa noite, constavam no anúncio oito pessoas da família Almeida, sendo que dessas, três pessoas estavam no trabalho de produção (criação, direção e contrarregragem). O espetáculo contava a história de um produtor da Rede Globo de televisão que chegava à cidade para buscar novos talentos para os programas televisivos, entre os candidatos estava Bebé, que ia até à produtora para mostrar suas habilidades artísticas e também a falta delas, o que era acobertado pela esperteza do personagem em diferentes armações realizadas para enganar o produtor.

Bebé entrou em cena pela frente, pelo meio do público, brincando com as pessoas da plateia, fazendo graça com as pessoas que se levantam ou que estavam chegando atrasadas. Com isso, o público se deixou envolver pelo espetáculo e com as piadas sempre picantes e com margem a duplas interpretações, que de forma habilidosa levavam facilmente ao riso. No decorrer do trabalho, diferentes

personagens vão aparecendo para fazer os testes para trabalhar na televisão, todos interpretados pela esposa e filhos. Bebé faz brincadeiras com os personagens e com as funções que eles desempenham no espaço do teatro, por exemplo: “ué, você se parece muito com a moça que estava vendendo pastel lá na frente!”. Há nas piadas o rompimento entre o universo da vida real do trabalhador circense e o universo da representação teatral, ocorrendo, assim, a mistura desses papéis desempenhados tanto na cena como fora dela.

Em determinado momento da cena, ao fazer os testes que o levariam a ser contratado para a televisão, e na tentativa de enganar o dono da agência, interpretado pelo sobrinho Silvério, o palhaço diz ser músico e faz um trocadilho, afirmando ser primo do clássico músico Tchaikovsky (usa o nome Bebézovsky), satirizando a cultura erudita, algo bastante presente nas cenas. Bebé disfarça o amigo de piano jogando um pano sobre ele que, com uma gaita de boca, faz o som do piano que Bebé finge tocar. Como o artista trabalha com as situações momentâneas, muitas vezes ele demora mais em uma piada que funciona ou passa rápido por outras situações não tão risíveis. A duração do espetáculo pode ser maior ou menor, conforme o público corresponde ao trabalho.

Durante o intervalo de um espetáculo, em conversa com uma das mães que estava com filhos (de 9 e 7 anos) assistindo à peça da noite, esta afirmou que as crianças disseram a ela que não estavam achando graça e perguntaram o motivo pelo qual ela ria tanto do que Bebé falava. A espectadora diz ter sentido falta de um esclarecimento sobre o tema do espetáculo que não era voltado para as crianças. Nesse mesmo dia, em uma conversa informal após o espetáculo, Bebé afirmou que a escolha de trazer crianças era dos pais, que as peças possuíam censura e não são voltadas para o público infantil, pois não gosta de trabalhar para crianças: “Não vou fazer falso moralismo, não é para crianças. Não gosto de trabalhar com crianças”.

Na noite do dia 09 de junho de 2012, o espetáculo assistido foi “Bebé e a mulher bonitinha, mas ordinária”, um trocadilho com a famosa peça do dramaturgo moderno Nelson Rodrigues. Na peça, o palhaço Bebé era um pai de família, casado com Dona Teodora, mulher feia e ciumenta (personagem caracterizada com maquiagem e adereços de bufonaria, com traseiro e seios avantajados). A filha do casal vai visitar os pais e confessa para a mãe que está desconfiada da traição do marido com uma mulher muito bonita chamada Mimi. Na verdade, o genro está

acobertando Bebé, que tem um caso com a moça que trabalha em uma casa noturna. Para que Teodora não venha descobrir o caso, Bebé cria inúmeras confusões e envolve outros amigos na trama. A estrutura farsesca do espetáculo traz Bebé como o anti-herói, que, para se livrar das situações de aperto, envolve outras pessoas e cria diversas divergências entre os casais envolvidos. Nas situações, o palhaço brinca com as relações sexistas do meio familiar, por vezes as criticando e outras as reafirmando.



Figura 22 Cenas do espetáculo “Bebé e a mulher bonitinha, mas ordinária”. Na cena da esquerda, Bebé contracena com a personagem da amante Mimi e do amigo turco Zebedeu, interpretado pelo filho Demetrius. Na cena da direita, Bebé contracena com a personagem da esposa Teodora, interpretada pela nora Bianca. Fotos do autor. Pelotas, 09 de junho de 2012.

Diversos espetáculos trazem questões de conflitos familiares para a cena, permeados por uma performance cômica do personagem, atravessado pelo erotismo, pela esperteza e pela falta de caráter. O personagem do palhaço destoa de um ambiente realista em que a cena está colocada. Muitas das situações representadas têm por base o cotidiano familiar, ou seja, o tema da família também passa para o palco, mas de forma espetacularizada com a presença do palhaço. São atores de um grupo familiar que representam situações familiares, os papéis de cena teatral e da vida real se misturam no espaço cênico e definem a linguagem do circo-teatro. Tornar o cotidiano familiar em um espetáculo risível faz com que as pessoas da plateia se identifiquem com o que assistem e produzam esse ritual cênico.

O entrecruzamento entre as situações familiares (em alguns espetáculos Bebé faz o papel de pai, Ana Maria de mãe, os filhos do casal os papéis de filhos)

atrás das cortinas rompem e invadem a cena. A cena, por sua vez, rompe com a quarta parede e encontra o público, marcando uma performance em que as fronteiras entre a representação cênica e a realidade concreta não possuem marcos bem delimitados.

O espaço da lona compõe o trabalho artístico, o lugar improvisado, ou o "teatro de emergência", como era chamado nas notícias da imprensa na década de 40. Ele é base para um teatro feito de forma amadorística, em um espaço não oficial, em contraponto às salas de teatro oficiais dos centros urbanos. A itinerância está sustentada na impermanência dos lugares por onde passa o circo-teatro. Mesmo o palhaço sendo uma figura que traz consigo uma ritualidade do modo de fazer, seguindo uma linha pré-estabelecida em relação ao espetáculo, ele está colocado em uma dinâmica da cultura popular, da linguagem das ruas e das particularidades de cada lugar por onde passa.

Existe nas narrativas de Bebé ao mesmo tempo uma autoafirmação do trabalho que desenvolve, a fim de suprimir as críticas por não estar atuando nos espaços formais, como os teatros oficiais. Mas há também a consciência de que seus espetáculos não chegam a um público em uma casa de espetáculos, onde há a formalidade daqueles que a frequentam e também dos que nela atuam. Relata que já recebeu convites para temporadas em teatros oficiais e casas de espetáculo, mas que não era o que desejava, já que não era seu espaço, e que os teatros do centro da cidade não são frequentados pelo mesmo público. Quando questionado sobre possíveis apresentações em teatros e casas oficiais de espetáculos de Pelotas ou Rio Grande, que são as maiores cidades onde atua, o cômico assim se manifesta:

> [...] o pessoal que vai lá no Teatro Sete de Abril, Sete de Abril não, no Teatro Municipal, no Guaran [*teatros da cidade de Pelotas*] é dez por cento dos que vão no meu teatro. Não é o mesmo público que vai no meu teatro, porque o meu público não pode pagar cinquenta reais para assistir o Guri de Uruguaiana [personagem cômico, reconhecido na mídia gaúcha]. Entendeu? E aqueles que vão e me assistem, é claro, vão chorar: "bah, pagar cinquenta reais pra assistir o Guri de Uruguaiana quando ali o Bebé..." o que a gente viu no DVD [*do Guri de Uruguaiana*] a gente tá vendo ali no palco, no Bebé não.[49]

O artista destaca o elemento improvisatório com um diferencial do seu trabalho. Como se pode perceber na sua narrativa, ele tem consciência desse ponto enquanto algo que o separa desses espaços formais, assim, a improvisação,

[49] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida do autor em 19 de agosto de 2012.

característica recorrente das culturas populares, é por ele exaltada como referência de sua performatividade.

Entre algumas falas de Bebé sobre o trabalho em diferentes entrevistas formais e informais, destacam-se frases como: “Sabe como é, as mulheres não gostam de pisar de salto alto no chão de saibro como aqui”, “[...] meu espetáculo é mais povão. Me sinto melhor aqui”. Na primeira entrevista concedida, quando do início desta pesquisa, afirmou sobre a sua formação: “eu nunca frequentei um curso de Artes Cênicas [...] Nunca frequentei uma oficina [...] mas fui aprendendo, fui fazendo, e é lógico que há uma diferença entre teatro popular, esse teatro aí (*teatro dos espaços oficiais*)”[50].

O circo-teatro do qual Bebé é representante possui um caráter bastante divergente da ritualística que abriga as casas de espetáculo de uma cidade formada por uma elite tradicional como Pelotas, por exemplo. Percebe-se, pelo tom utilizado pelo cômico nas entrevistas, que a distância que o separa desses espaços provém do seu próprio estilo, que é o de ir até o público, e desse mesmo público dos bairros procurá-lo naquele lugar. A estrutura da lona é parte inseparável da estrutura do espetáculo que realiza, e que é destoante dos espaços oficiais sacralizados nos lugares nobres dos centros urbanos. Também se percebe pelo público que a linguagem do palhaço, e o lugar sob a lona, aproxima, integra e permite momentos de integração e alegria.

O caráter do improviso, da novidade, do ineditismo e da surpresa é mais de uma vez pontuado pelo artista. Percebe-se que o cômico, paralelamente colocando-se no mesmo patamar de outros grandes comediantes, em que a prática teatral da qual é detentor não deixa nada a dever para os espetáculos que se realizam nos espaços oficiais, também sabe da segurança que o seu espaço lhe dá para a realização de seu trabalho. Sob a lona, Bebé detém as táticas, o domínio do desenrolar do espetáculo e as estratégias que levam ao riso. No seu lugar tradicional, é o palhaço quem organiza o espetáculo, sendo também o seu protagonista, e o público que o assiste vai até ele com consciência daquilo que procura. A distância que ele se coloca desses lugares centrais, reconhecidos por suas representatividades de caráter elitista, denota também um olhar de quem

[50] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida do autor em 22 de março de 2012.

compreende o espaço que ocupa e as hierarquias socioeconômicas que se apresentam, mesmo que por vezes não aceite essa diferenciação.

3.1.3 Palhaço, pai e patrão: o cômico Bebé

A centralidade do cômico é algo estabelecido internamente no circo-teatro e significa uma investidura de poder dada a ele pelo talento, por sua eficácia cênica e também pela experiência. Nesse ínterim, destaca Andrade Jr. (2000, p.44) que "a experiência fez com que Nh'Ana se tornasse além de proprietária, dramaturga, atriz, cantora, e também ensaiadora. Fica claro na fala de Tareco que os artistas reproduziam aquilo que a ensaiadora desejava". Bebé, assim como a tia, o pai Nhô Bastião e o irmão Serelepe, assumiu seu posto sucessório e seu espaço de gerência de uma companhia própria, partindo do seu próprio núcleo familiar, passando a ser também o ensaiador dos espetáculos.

O ensaiador, assim denominado pelos integrantes do circo-teatro, ainda hoje é o da pessoa responsável pela montagem. O ensaiador "[...] é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica" (ROUBINE, 1998, p. 41). Agente da montagem teatral anterior ao conhecido diretor do teatro contemporâneo, o ensaiador figurava em uma época em que o texto era a base central do teatro e cabia a ele dar coerência e unidade ao texto, atores, cenário, luzes e ações. No caso do Teatro do Bebé, o próprio cômico é o ensaiador do grupo. O pai da família é também o personagem central da cena e é aquele que coordena o espetáculo. Sem estruturas dogmáticas pré-estabelecidas, a não ser aquelas passadas de pai para filho, é no decorrer da prática cotidiana que os conhecimentos sobre o fazer do circo-teatro são repassados, aprendidos e modificados.

Essa multiplicidade de funções do artista remete às características do gênero do teatro da *Commedia dell'arte*, sendo um traço que permanece firmado na figura do artista principal. Essa semelhança está posta nas palavras de Fo, quando discorre sobre os *Histriões*, os seja, esses sujeitos polivalentes da comédia antiga:

> De fato, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de "escada", improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive outros atores participantes do jogo. (FO, 2004, p. 23)

O protagonismo do cômico na estrutura do teatro ganha destaque nas falas de atores do grupo quando se trata dos temas referentes a organizações do espetáculo. Quando indagada sobre as decisões de cenas e a periodicidade de ensaios, Ana Paula conta: “É o Bebé que decide, ele diz você vai fazer esse papel [...]”[51].

Quando atuava no Teatro Serelepe, Bebé fazia a direção dos espetáculos junto com o irmão, porém, afirma que no final estava atuando mais como encenador, por ser ele o cômico; e em suas palavras: “[...] o cômico tem seu tempo, tem autonomia de escolher a pessoa que ele quer que trabalhe na comédia. Porque ele diz: eu gosto mais desse ou daquele [...]”. Essa investidura do cômico em um papel hierárquico de decisão promove alguns atritos que o artista ameniza: “[...] aí começa sempre surgindo problema como em toda a classe artística por causa de trabalho. Um começa a achar que é melhor do que o outro...”[52].

O espaço de destaque do cômico na estrutura do circo-teatro é galgado pelo reconhecimento que adquire junto ao público e também pela sua firmeza na manutenção do trabalho. O cômico é aquele que dá nome à companhia, ao título das obras e também é a figura central da família, dentro de uma lógica hierárquica interna, da linhagem familiar. Observam-se algumas semelhanças com outras tantas atividades populares tradicionais, como os mestres de capoeira, do mamulengo, ou o respeito aos anciãos, entre tantas outras manifestações da cultura popular, marcadas pela oralidade.

Mas essa relação do protagonismo de cena, que dá poder ao cômico também no domínio dos negócios da família, é o que rende alguns dos conflitos que leva às separações e à ramificação dos teatros de lona. E esse processo está em andamento, como foi entre os irmãos Serelepe e Bebé, e é hoje entre Bebé e o filho Demetrius, que saiu de casa para montar seu próprio circo-teatro. Porém, ao abordarem esse tema, há um grande respeito entre todos da família para com os demais circos-teatro por onde trabalharam e passaram. Os possíveis conflitos são amenizados nas falas, e os detalhes sobre essas separações que, como em qualquer outra família, trazem alguns percalços e rompimentos de laços, não ganham fôlego e são abordados como questões secundárias.

---

[51] Ana Paula Bento Almeida. Entrevista concedida ao autor em 28 de junho de 2012. Pelotas/RS.
[52] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista. Op. Cit.

Percebe-se nas narrativas que essas possíveis desavenças que levaram à separação envolvem discordâncias de relacionamentos e de finanças do trabalho. O gerenciamento das finanças e a forma como se dão essas questões mostraram-se como uma espécie de reserva de intimidade do grupo/família. O ator mostrou-se sempre muito discreto quanto o assunto foi finanças e questões que levaram a montar seu próprio negócio, assim como a relação com o irmão e filhos. Bebé sempre preferiu falar do trabalho de cena, da história da família e da luta diária para manter o circo-teatro em funcionamento. As relações profissionais entre a família talvez não tenham vindo muito à tona porque representam um resquício de intimidade que eles ainda preservam, uma vez que há esse entrelaçamento entre a vida familiar e a vida profissional/artística no ambiente do circo-teatro.

No livro “Palhaços”, Bolognesi (2003) dedica um de seus capítulos, “O palhaço e o grotesco”, para a análise específica do trabalho cênico de Bebé. Como resultado de seu trabalho de campo junto ao circo-teatro do grupo em 1999, analisa alguns espetáculos, mas principalmente centra atenção nas estratégias de construção do cômico. Destaca que

> Na caracterização do palhaço tudo é grotesco e Bebé sabe explorar essa característica. A gravata imensa e extravagante se choca com o casaco apertado e com as botas exageradas. O ridículo está acentuado em seu conjunto, como um dos primeiros atributos para se alcançar o riso. Quando Bebé entrou em cena, sem que proferisse palavra alguma ou gesto, já houve riso espontâneo da platéia [...]. Esse riso autônomo é assegurado por uma espécie de cumplicidade entre a cena e a platéia, entre o palhaço e o público. Mas, evidentemente ele ultrapassa o estágio da predisposição para se tornar efetivo a partir do desempenho do artista, isto é, da sua atuação.
> [...] Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. (BOLOGNESI, 2003, p. 183-184)

A performatividade cênica do palhaço e o seu resultado positivo enquanto geradora do riso é o que dá a ele o reconhecimento, destaque, admiração e respeito. O mesmo trabalho que se alça de estratégias dionisíacas, de uma relevante carga de traços grotescos e que promove o riso no público, é também o que empodera a figura do cômico no espaço do circo-teatro. Isso ganha respaldo na seguinte afirmativa de Bebé:

> [...] E depois que tu faz a fama, tu deita na cama. Depois que o pessoal gosta, tu tem que fazer. Depois que tu fores um palhaço que cair na simpatia do povo, pode ser até sem graça que eles dão risada de tudo que tu fizer. Essa é a magia do palhaço. Então acho que não tem, o cara nasceu para aquilo, nasceu para ser palhaço[53].

Há um entendimento para Bebé de uma pré-disposição no trabalho de cômico que é reafirmado em diferentes declarações, como fez em reportagem para o Jornal O Imparcial de São Gabriel/RS no dia 08/06/1994: "Ele salienta que conheceu a sua esposa no próprio teatro, sendo que todos os seus nove filhos, já trazem no próprio sangue a profissão de ator". Da mesma forma, em entrevista, quando indagado sobre como se efetiva a transmissão do trabalho e a preparação do cômico para assumir o teatro, afirma:

> Não, não tem preparação. O cômico não se prepara, ele já vai feito. Não adianta tu querer preparar um cômico e botar ele pra fazer. Aí e se é um cômico maquinado, um cômico que faz só o que só tá escrito, aí claro, se sai bem porque tá dentro do que tá escrito. Mas aí a partir do momento que tem que fazer alguma coisa fora, ou sei lá que tenha que improvisar alguma coisa já não sabe ou fica meio forçado. [...] O Serelepe que assumiu quando meu pai faleceu era o filho dele que fazia os escadas com ele, já tinha feito alguns trabalhos de cômico e aí ficou o Serelepe. Quanto a mim, eu fiz uns trabalhos cômicos numa peça ou na outra e deu bem, fiz cômico pra criança e passei, porque para crianças é mais difícil... E aí quando fui para o adulto não houve muito esforço. Não houve (*preparação*) porque, como já gostavam do que eu falava, começavam a rir. O cômico tem dessa facilidade, por pior que ele seja alguém vai gostar[54].

O circo-teatro ao estilo do Teatro do Bebé tornou-se um espaço de destaque da figura protagônica do palhaço. Assim como Bebé, é perceptível que outros teatros de lona, como Serelepe e Biribinha, no sul do Brasil, seguem essa mesma linha de trabalho e compartilham não só alguns espetáculos de repertório como algumas estruturas de organização. Dessa forma, com uma atividade que não foi construída no interior de uma escola formal de circo, ou através de cursos acadêmicos, em que a profissionalização do trabalho se dá no decorrer do próprio fluxo da vida do indivíduo, o discurso inatista de que "o cômico nasce pronto" e que "está no sangue", permite a afirmação da própria atividade. A continuidade do trabalho, assim como a permanência e a autoridade do patriarca, marcante no Teatro do Bebé, já que é a figura masculina o centro do trabalho e da família, estão permeados por essas relações de gênero e pela hierarquização desses espaços.

---

[53] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2012. Pelotas-RS.

[54] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida em 19 de agosto de 2012. Pelotas-RS.

A tia de Bebé, Nh'Ana, quando criou seu próprio circo-teatro em Santa Catarina, deu a ele seu nome, porém é o filho, palhaço Tareco, que deu prosseguimento ao trabalho, mesmo sob a coordenação e direção da mãe. O mesmo ocorre no Teatro Serelepe, onde Lea, irmã de Ana Maria, tem destaque na dramaturgia e na direção de espetáculos, mas, mesmo assim, o protagonista é a palhaço homem. No discurso do casal Ana Paula e Silvério, um pouco dessa moral constituída em cima da figura masculina ficou evidente quando indagados sobre a continuidade do trabalho do Teatro do Bebé no futuro, se eles observavam a possibilidade de algum dos filhos de Bebé colocarem-se como cômicos centrais do trabalho:

> Ana Paula: Dos guris, nenhum! [...] Uma, se tivesse, era a Francieli, né, Silvério? Se tivesse palhaço mulher, a Francieli que seria, porque a Francieli, ela é engraçada, sabe, com a gente aqui, ela é, ela faz papéis engraçados, sabe, eu acho que se pudesse ser mulher, eu acho que de todos, a Francieli poderia...
> Entrevistador: E não pode ser mulher?
> Ana Paula: É que nunca teve.
> Silvério: Ter uma mulher palhaço até pode, mas não pra nossas peças, porque nas nossas peças a figura é homem.
> Ana Paula: Mas eu acho que se tivesse, a Francieli é que seria.[55]

A narrativa de Ana Paula é mais cética do que o discurso do marido sobre a possibilidade de uma mulher se tornar a palhaça e coordenar dos negócios da família.

> Silvério: Poderia ser feito assim, peças novas com a figura da palhaça. Mas aí não sei, é meio difícil... Nessa questão também hoje em dia até não tem tanto problema, mais é nessa questão assim de ser desbocado. [...] Acho que pra mulher fica... [...] Mas eu acredito assim que, sei lá, pode ser que o público não aceitasse muito, não sei, também posso estar completamente enganado[56].

As palavras do ator denotam que a figura "desbocada" do palhaço com sua malícia e o tom sexualizado das brincadeiras não seriam o local propício para a mulher ocupar, todavia, ele não tolhe a possibilidade de que isso venha a acontecer e que as peças sejam adaptadas. O que essa narrativa permite discutir e que foi observado no trabalho de campo em diferentes aspectos da vida em família, assim como também está, ora explícito ora implícito, no enredo de alguns espetáculos, é

[55] Silvério e Ana Paula Bento Almeida. Entrevista concedida ao autor em 28 de junho de 2012. Pelotas/RS
[56] Idem.

que há uma delimitação de gênero nos espaços ocupados, uma vez que estão permeados por uma moral social estabelecida. Nos espetáculos encontra-se a mulher que se submete ao marido, a filha que vai casar e tem medo da reação do pai, a mulher brava e feia que manda na casa, a figura feminina que seduz, o palhaço pai de família que se desdobra em um trabalhador que sustenta a casa, e um conquistador que faz sucesso entre as mulheres.

No ambiente do circo-teatro estão colocadas as mulheres da família que representam os papéis femininos no palco e que, além de atrizes, trabalham na preparação e na venda dos quitutes. Essas atrizes, que fora do palco são mães e donas de casa, possuem esse universo mediado pela figura masculina dos maridos, e também pela centralidade do cômico Bebé. Com sua habilidade de fazer rir, Bebé domina a cena e também o circo-teatro enquanto um lugar de trabalho do qual todos os demais dependem para seu sustento.

Durante entrevista, que relacionava o passado do circo-teatro com a atividade dos tempos atuais, José Ricardo faz uma comparação que demonstra essa relação de gênero e as modificações atuais. Para além da questão dos espaços ocupados pelo feminino/masculino, a narrativa do pai/palhaço também permite que se reflita sobre os limites do cômico e a forma como ele está mediado pelas transformações das relações humanas na sociedade, os avanços legais e o politicamente correto:

> Naquela época eram aqueles vestidos rodados, aquelas saias de armação, uma coisa fantástica! Hoje, não, hoje tu substitui a “Damas das Camélias” que é um *best-seller* por um (*espetáculo*) “Bebé, o domador de mulher”, um troço que nem existe mais até, não existe mais porque ele vai domar as mulheres e tem que dar umas chicotada e hoje em dia é um troço que com a Lei Maria da Penha nem tem mais como.
> [...]
> É arriscado o caso, mas mesmo assim eu falo (*em cena, faz piada*) do negócio da Maria da Penha[57].

O Teatro do Bebé não está fora das questões contemporâneas sobre o riso e a sensível linha que separa o humor da seriedade de questões polêmicas como os direitos dos grupos sociais historicamente subalternizados. Isso se deve à inconstância do período contemporâneo, em que as ambiguidades antes expressas de forma mais clara hoje não possuem mais limites tão visíveis. Esse tema será

[57] José Ricardo de Almeida (Bebé). Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2012. Pelotas/RS.

retomado no último capítulo, quando se discutirá as questões que se colocam ao trabalho do circo-teatro contemporâneo.

Retornando à trajetória do circo-teatro do Bebé, percebe-se que o surgimento de um novo cômico na família, e que vai ganhando a admiração da plateia, também é uma forma de estremecimento do poder interno constituído, e nesse ponto se justificam os rompimentos, a necessidade da separação e da criação de novos circos-teatro para a atuação. Nesse meio também está a estratégia de sobrevivência, da manutenção financeira da família. O mesmo discurso usado pelo primo de Bebé, o palhaço Tareco, na pesquisa de Andrade Jr. (2000, p.39), é repetido por ele, quando afirma que "o cômico sempre tem que ser o dono do teatro" e justifica dizendo: "porque daí o palhaço não sendo o dono, aí tá 'bombando' (*a temporada*) e o palhaço diz: — 'eu vou embora, ou tu me dá um aumento ou eu vou embora'"[58]. Ou seja, a atuação do cômico é a fonte geradora da renda, do poder interno estabelecido e também do protagonismo na cena. O palhaço exerce essa atuação protagônica e de poder nessas três esferas do circo-teatro.

No Teatro do Bebé, o que se pode perceber é que o trabalho recorre aos textos teatrais como um roteiro elementar que fornece uma base simples para a história que está sendo contada. No entanto, é através das improvisações que surgem os laços de interesse e as situações múltiplas como elementos de novidade para o enredo. O cômico José Ricardo, ao comandar o espetáculo, apropria-se, enquanto intérprete, do texto. O personagem Bebé imprime sua forma de atuação, sua identidade artística no espetáculo, transformando-o com os traços que lhe são característicos. Utilizar-se das questões sociais comuns a todos que se encontram naquela localidade é uma estratégia usada pelo comediante e que aproxima o público de sua própria realidade, fazendo com que se identifiquem com a situação encenada. O artista lança mão desta ferramenta como elemento de cumplicidade, tornando-a, por fim, uma marca que compõe a sua performatividade cômica. A sua popularidade, alcançada por esta habilidade em conduzir a plateia ao riso, confere notoriedade ao personagem, agrega valor ao espetáculo e significa, em ultima instância, uma estratégia efetiva e válida de reconhecimento no âmbito desta comunidade.

[58] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas/RS.

Bebé afirma que há vinte e um anos tem relação com a cidade de Pelotas devido às temporadas bem sucedidas e que até os dias atuais sempre tem público cativo nos bairros da cidade. No entanto, o artista reflete sobre o contexto do trabalho na atualidade que o levaram a fixar residência: as dificuldades de encontrar terrenos, a necessidade de um lugar para receber as correspondências e guardar o material do circo. A companhia também diminuiu em número de pessoas, pois alguns filhos e filhas casaram e foram morar fora ou trabalhar em outros ramos profissionais. Assim explica Bebé

> Olha, houve uma debandada muito grande no meu galinheiro. Meus pintinhos estão todos indo embora, abandonando o galo e a galinha. Mas eu estou hoje com Vanessa, Franciele, Michele, Vinicius e Ricardo, cinco. Mais o Silvério e a Paula (*sobrinhos*), sete. Eu e minha velha, nove. Atualmente em nove pessoas. Mas conseguimos manter uma temporada de quarenta e cinco dias entre nove pessoas[59].

Mesmo assim, quando voltam em alguma data festiva ou feriado para visitar os pais, os filhos(as), genros e noras que estão morando fora acabam indo para o palco. Como dominam todos os espetáculos, apenas caracterizam-se e entram para a cena, e esta situação específica foi presenciada na pesquisa de campo. A preparação para entrar em cena nos bastidores era também um momento de confraternização familiar, em que diversos assuntos eram tratados, os netos brincando e as mulheres reunidas de um lado e homens de outro conversando diferentes assuntos enquanto vestiam os figurinos e faziam a maquiagem.

Temporalmente falando, O Teatro do Bebé, na sua constituição familiar atual, desenvolveu-se em um período de reafirmação e de liberdades democráticas no Brasil. Anteriormente, o circo-teatro do pai Nhô Bastião esteve colocado em um contexto histórico de um Brasil ainda em desenvolvimento, com poucas possibilidades de acesso aos bens culturais, numa noção republicana pós Revolução de 30. O Teatro Serelepe foi contemporâneo de um período de cerceamento dos direitos democráticos entre as décadas de 1960 e 1980. Dos anos 90 até os dias atuais, também refletiram no trabalho teatral da companhia e na performance do cômico.

[59] Bebé. Entrevista. Op.Cit.

No espetáculo “Bebé, o astro da Rede Globo”[60], por exemplo, durante as duas horas da encenação, assistido por um público médio de 400 pessoas, foi possível observar entre as improvisações algumas que brincavam com situações como: a falta de infraestrutura da cidade, falta de espaços dignos para a montagem da lona do circo, além da crítica para com a rua esburacada ou o riacho poluído que passava ao lado de onde a lona estava montada. Todos esses elementos acabaram servindo de matéria-prima para as improvisações, situações jocosas e chistes[61]. Essas situações expressavam também uma crítica do ator para com a situação da cidade.

No caso do Teatro do Bebé, 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 estava o circo e 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. No espetáculo apresentado na noite de 24 de junho de 2013, em Rio Grande, por inúmeras vezes Bebé utilizou-se, durante as cenas, de brincadeiras a partir das notícias das manifestações populares que há algumas semanas tomavam conta das ruas das cidades brasileiras. Inclusive, momentos antes de iniciar o espetáculo, houve protestos na cidade de Rio Grande pela diminuição da tarifa de transporte público, com o trancamento da rodovia que dava acesso ao terreno onde estava instalada a lona. Essa situação de tensão, amplamente debatida na mídia, não escapou das brincadeiras do palhaço, que representava o pai da noiva no espetáculo. O personagem, quando a filha chega em casa com um pretendente com um estilo punk, logo disparou: “esse sujeito saiu das manifestações e veio parar aqui”, ou quando vários personagens entravam em cena discutindo sobre o casamento, gritava amedrontado “é uma manifestação! Invadiram o teatro”. 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

[60] Espetáculo acompanhado durante a pesquisa de campo na noite de 22 de abril de 2012, no bairro Dunas em Pelotas/RS.

[61] Na maioria das vezes, essas críticas são feitas de forma improvisada, mais ou menos acentuada, dentro do contexto do espetáculo ou através do uso dos “apartes” à cena, técnica que Bebé domina de forma exemplar.

> 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).

Na empatia e popularidade adquirida ao longo da encenação, se pode analisar o status delegado ao cômico pelo público que o assiste. De alguma maneira, esse reconhecimento lhe dá legitimidade para agir em cena, transformar em risíveis algumas situações e aspectos de questões de ordem política e social. Também foi alimentado por essa popularidade que, nas eleições municipais de 2012, Bebé lançou-se candidato a vereador em Pelotas e, mesmo tendo feito mais de 700 votos, não alcançou a vaga no poder legislativo municipal.

No período de campanha, em entrevista, o cômico trouxe para a conversa a experiência desse período que estava vivendo. A crítica social em relação principalmente às dificuldades burocráticas para a montagem de seu teatro nos bairros e as condições da falta de espaço dadas pelo poder público para a modalidade de teatro que representa foi salientada em todas as conversas e entrevistas com o cômico. O desejo de ocupar um cargo público para poder atuar nessa área, inspirado na figura do deputado Tiririca, o deputado palhaço, o levou a concorrer a vereador pela mesma agremiação partidária. A atuação de liderança no espaço do trabalho artístico e familiar extrapola as fronteiras do particular e representa também o desejo do individuo em atuar no espaço público.

> Aí me convidaram para eu me candidatar a vereador. Eu já queria coisa maior, mas tem que começar primeiro por baixo. Comecei por baixo, né? A vereador. Aceitei no princípio, depois caí fora... Aí fiz uma pesquisa com os amigos e eles começaram a dizer “ó, todo mundo gosta de ti, depois tu vai se queimar lá...”, “Olha, tu sabe como é a política...”, “aí sim tu vai botar teu teatro ali e os de outros partidos que têm uma rixinha contigo, [...] vão arrumar empecilho, vão dificultar ”. Não quero mais. Falei pro cara lá “Não vou mais, não quero mais”. Mas aí agora quando faltavam dois dias para fechar o pacote deles lá da eleição aí “tem que ser tu, tem que ser tu, porque não sei o quê...”, aí me convenceram. Me convenceram. Mas é... Eu acho difícil. Mas tudo bem, eu graças a Deus eu tenho essa facilidade... Se eu não for eleito eu vou embora da cidade. Mas é lógico, desde que tu entra numa luta, numa batalha, tu quer ganhar, entendeu? E aí sim, né... As pessoas perguntam: “Qual é a tua proposta? O que tu vai propor pro povo?”. O que eu vou propor é na minha área de uma coisa sobre a cultura, justamente sobre isso: teatro popular, dança, ter espaço para o pessoal poder se apresentar... Fazer as pessoas estarem na cidade, fazer um show só com talentos, trazer fulano, fulano que ninguém sabe quem que é numa noite daquelas. Botar meu teatro nas vilas e durante o dia fazer palestras sobre drogas, sobre doenças, sobre lixo, isso e aquilo e depois de noite eu faço uma apresentação.



Figura 23 Material de campanha de Bebé para vereador na cidade de Pelotas. Eleições de 2012. Fonte: Acervo da família.

O tom jocoso sobre aquilo que está colocado e regulamentado pelas instituições pode ser visto, assim como o foi durante um longo período da história, como uma forma de transgressão ao que está posto pelas instituições dominantes. Por outro lado, Minois diz que

> [...] a democracia moderna ao menos aprendeu esta lição da história: um poder que não aceita a zombaria é um poder ameaçado, desprezado, votado a desaparecer. Só se zomba daquilo que ainda inspira algum respeito: o cúmulo do desprezo é a indiferença. (MINOIS, 2003, p. 596)

Ou seja, de alguma forma contemporaneamente os sistemas políticos têm aprendido a se utilizar do riso, do humor e da graça para enfraquecer os movimentos que buscam desqualificá-los. Bebé e seu teatro, sua reconhecida popularidade por sua performance para a comédia e sua performance de liderança frente ao grupo, estão inseridos nesse contexto moderno do riso.

Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, estas mesmas estruturas de poder são reforçadas em suas práticas cotidianas. Paradoxalmente, o palhaço que ridiculariza essas formas de dominação impressas no espaço público utiliza-se de alguns meandros do poder para a manutenção do domínio interno do circo-teatro, possivelmente não de forma planejada, mas como parte da estrutura tradicional da qual faz parte e dá continuidade.

O cômico, enquanto personagem central, nem sempre esteve firmado na figura do palhaço nos teatros da família. Conforme lembra José Ricardo, o palhaço circense passa a ser presente quando da chegada da família ao sul do Brasil: "[...] eles querem ver o palhaço, o humorista. Eu digo o palhaço porque o povo gaúcho gosta muito do palhaço. [...] Eu nunca vi, são fissurados por palhaço. [...] coloco lá o palhaço dando chute numa macega, o pessoal ri"[62]. Entretanto, a justificativa está alicerçada na universalidade que o palhaço ganhou com a difusão dos circos pelo interior do Brasil, não sendo algo exclusivo da população gaúcha. Anteriormente, o pai de Bebé trabalhava com a comicidade através do cômico caipira, um personagem bastante regionalizado e identificado com o interior do sudeste brasileiro.

No Teatro do Bebé, assim como em outros circos-teatro familiares contemporâneos, vê-se a permanência da figura do palhaço, porém, do palhaço que está fora do espaço circense convencional. Ele é o único caracterizado enquanto os demais atores estão com roupas e figurinos que remetem ao cotidiano. Bebé interpreta diferentes personagens sem, no entanto, deixar de ser, antes de tudo, o palhaço Bebé. O palhaço está em um espaço liminar entre o homem-ator José Ricardo e o personagem central de cada espetáculo: o pai de família, o conquistador, o empregado, o leiteiro, etc. O palhaço está presente no imaginário do público, mas nos espetáculos do circo-teatro ele opera de outro jeito. A caracterização é sempre a mesma e a história do espetáculo é apenas a situação criada para inserir o palhaço em diferentes conflitos para que este possa usar suas artimanhas e sair dessas situações.

O jornal "O Imparcial" de São Gabriel, em 08 de outubro de 1988, traz uma entrevista com o palhaço Bebé, quando este ainda atuava no Teatro Serelepe e estava ganhando destaque na sua atuação. Na entrevista, a jornalista publica uma opinião que representa de alguma maneira a imagem que se costuma ter sobre essa figura cômica e ao mesmo tempo reproduz esse imaginário junto aos leitores. No seguinte trecho, escreve sobre a importância do palhaço no espaço circense:

> O palhaço é sem dúvida a figura mais importante quando se trata do circo. É através desse personagem que a criança libera a emoção que há dentro dela. É a possibilidade de extravasar energias, de ser mentiroso, manifestando seu eu. Tudo sob aplausos e nada sob castigos.

[62] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2012. Pelotas/RS.

> E para o adulto que às vezes esquece esse lado infantil, é hora de encará-lo. (O IMPARCIAL, 08/10/ 1988, p. 08)

A idealização do palhaço e essa ideia de que ele permite transpor as regras das relações sociais estabelecidas e rir delas é o que defende a reportagem. Nesse periódico, na mesma entrevista, ao se referir a José Ricardo, que está estampado na foto ao alto da reportagem em suas duas facetas – ator e personagem (figura 24), a reportagem assim o descreve:

> Dotado de um humor esplêndido, como é definido pela maioria, muitos podem formar do ator a imagem que o grande público costuma ter dos humoristas: a de que são pessoas engraçadíssimas, extrovertidas e que falam pelos cotovelos. José Ricardo de Almeida não surpreende só aí, pois como ele mesmo o diz “sou o oposto do palhaço Bebé”. Para ele “é mais fácil fazer palhaçadas, pois a vida já é um drama”. (Ibidem)

A forma como Bebé fala sobre si, expressa através do texto jornalístico, fala também da forma como o artista se narra e se coloca. Quando diz ser o oposto do palhaço, ele valoriza a sua atuação no palco, mas, ao contrário do que se percebe, essa relação não ocorre mediada por uma separação de três elementos: ator-personagem-sujeito. Essas facetas se interconectam e derivam de uma construção das vivências adquiridas no decorrer da vida junto ao teatro mambembe. Mas o homem José Ricardo convive com as dificuldades e as preocupações de um homem do seu tempo. Convive com a perda de pessoas queridas, com as incertezas de conquistar sucesso ou fracasso na próxima temporada, com as indignações de um cidadão de opinião frente ao ambiente público que o leva à vida política e à crítica social, a partir de seus próprios pressupostos. Bebé resiste, assim, com sua tática risível reconhecida pelo público que o acompanha e com suas particularidades para extrair o riso e manter uma estrutura de circo-teatro nos tempos atuais. Conforme Bosque,

> No mundo de hoje, onde tudo parece provisório, desordenado e grotesco, ninguém pode rir de um *clown* que tenta ser a argamassa de uma rachadura que provoca o colapso das torres gêmeas do negócio da seriedade. Muitos palhaços têm se mantido em silêncio, mas de espanto e não porque sejam mímicos. Ninguém os proíbe de falar com o passado. É que não sabem o que dizer. Há pouca sátira e demais palhaçadas. Alguns têm se refugiado nas crianças porque afinal de contas o seu sorriso é uma

> esperança. Muitos são bufões dos hospitais, onde reina a desolação[63]. (BOSQUE, 2011, p. 145, tradução nossa).


08- O IMPARCIAL - Sábado 08 de Outubro de 1988

Bebé:o encontro com o riso

Por: Márcia Garmêndia

PERFIL DO PALHAÇO BEBÉ

Data de nascimento: para as crianças 20 de julho de 1975; para os adultos 29 de janeiro de 1979
Signo: Câncer e Aquário
Leituras: Tio Patinhas
Ator: Luiz Gustavo
Teatro: O Elefantinho que caiu do rabo do cometa e Léa Benvenuto
Música: Italianas
Músico: Toquinho
Filme: Rambo
Perfume: Estileto
Férias: No palco
Paixão: Público
Maior Alegria: O sorriso da platéia
Maior tristeza: Guerra
O que mais gosta de fazer: Divertir
O que mais detesta fazer: Ser indelicado
Defeito: Não ter paciência
Qualidade: Ser divertido
Aptidão: Fazer os outros rirem

O sorriso flagrante de Bebé

O grande ator José Ricardo de Almeida

Figura 24 O personagem e o ator lado a lado. Reportagem do Jornal O Imparcial de São Gabriel/RS. Data: 08 de outubro de 1988. Fonte: Acervo da família.

O homem por trás do palhaço e o palhaço através do homem foram constituídos por esses três tempos pelos quais a família passou em sua odisseia com os circos-teatro. Bebé carrega uma prática teatral que segue os preceitos de um trabalho iniciado pelo pai na primeira década do século XX, com estrutura de trabalho, de texto teatral, de infraestrutura de cena. Traz consigo os traços de um homem interiorano, que, trabalhando na juventude, com esposa e filhos, estava mergulhado na estrutura de um Brasil ruralizado, em plena ditadura, alimentado pela televisão, chanchadas e futebol, nos quais também buscava inspiração para seu trabalho de cômico popular. Bebé, no entanto, é também um artista que chegou com seu circo-teatro ao incerto e turbulento final do século XX e, agora, às primeiras décadas do século XXI.

[63] En el mundo de hoy, en que todo aparece provisorio, desordenado y grotesco, nadie pude reír de un clown que intenta ser la argamasa de una grieta que hace desplomarse las torres gemelas del negocio de la seriedad. Muchos payasos se han quedado mudos, pero de espanto y no porque sean mimos. Nadie les prohíbe hablar como en el pasado. Es que no saben qué decir. Hay poca sátira y demasiadas payasadas. Algunos se han refugiado em los niños porque al fin y al cabo su sonrisa es una esperanza. Muchos son bufones de los hospitales donde reina la desolación. (BOSQUE, 2011, p. 145).

3.2 CONFORMAÇÕES MEMORIAIS NA ATIVIDADE DO TEATRO DO BEBÉ

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 temporal que a constitui. Por outro lado, a prática do circo-teatro desenvolvido pela família do Teatro do Bebé também adquiriu características específicas, dialogando com as regiões e as comunidades por onde passou. Dessa forma, a atividade do circo-teatro torna-se um espaço de compartilhamento de memórias que marcam as identidades daqueles que o fazem existir e persistir na atualidade. Delineia-se, assim, como uma atividade viva 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.

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, 2007, 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).

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, ainda 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 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, p. 39).

As relações familiares que se estabeleceram no circo-teatro derivam do momento em este passou a agregar artistas de diversas procedências que criaram núcleos familiares internos. Essas relações familiares foram determinantes para a caracterização da própria prática cultural que se manteve na constituição de teatros mambembes, como é o caso do Teatro do Bebé. Os grupos familiares fizeram com que o ambiente do circo-teatro não fosse visto apenas como um local profissional, passando a ser um lugar de convivência mediado pelas relações de parentesco. Os filhos de uma família mambembe se casaram com o de outra e os novos núcleos familiares foram definindo as relações e também as decisões, uniões e separações que deram continuidade ao trabalho.

O Teatro do Bebé é a continuidade de uma atividade feita em família, assim surgiu quando os irmãos Nhô Bastião e Nh'Ana iniciaram a atividade no fim da década de 1920. É nesse lugar que as crianças desde pequenas convivem ambientadas com o espaço do pavilhão e hoje o da lona, em contato com o público e com 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, transmitido pela oralidade e pela experiência cotidiana.

A forma como se dá a transmissão do trabalho teatral no circo-teatro perpassa toda a discussão referente à memória de grupo e de uma prática que foi sendo tradicionalizada no interior de um núcleo familiar. A memória repassada na prática diária – no imaginário das histórias que as crianças circenses ouviram dos pais e avós – foi dando sustentação para a continuidade dessa forma artística mambembe.

> O circense, até as décadas de 1950/60, na sua maioria, nascia sob a lona ou a ela se juntava. A formação e a aprendizagem tinham início desde

> o seu nascimento ou no momento em que se incorporava. [...] A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de sociabilização/formação/aprendizagem; bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas do seu tempo. Ou seja, uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea, nova e atenta às transformações ocorridas ao seu redor. (SILVA, 2008, p. 19)

Essa continuidade, muito além de apenas ser um desejo do grupo ou um apego aos traços familiares repassados, é também produto de um trabalho familiar no presente, no qual o aprendizado da cena ocorre em uma convivência afetiva balizada pelas relações parentais. O caráter itinerante do circo-teatro também é um aspecto que faz parte dessa transmissão. Faz-se presente na vida do artista um repasse memorial que prossegue vivo na constituição do sujeito palhaço, homem-mambembe criado no circo-teatro. Esse lugar que lhe dá identidade é o que o mantém ligado a seu lugar no mundo. Não há um espaço geográfico, um bairro, uma rua, uma cidade, um grupo social fixo, mas sim uma atividade sem território específico, mas com a mesma carga de significados identitários. Nesse ponto, a transmissão tem um papel preponderante, afinal, essa identidade se afirma no ato de absorver os saberes constituídos nesse e para esse lugar, apesar de todas as adversidades trazidas pelas mudanças e desafios de cada tempo e espaço. O palco, o ônibus, a lona, em sua mobilidade constante, passam a ser a paisagem de referência, e a família e o teatro passaram a ser os principais pontos do sentimento de pertencimento. Encontram-se referentes desse sentimento na narrativa de Demetrius, filho de Bebé, nascido em 1973.

Demetrius possui residência fixa na cidade de Camaquã, de onde mantém seu próprio circo-teatro, voltado para o público infantil, e trabalha com seus filhos e esposa nesses espetáculos não através de temporadas, como faz seu pai, mas em apresentações específicas contratadas por prefeituras e outras instituições públicas ou não. Em entrevista, quando indagado sobre como fora a sua infância, o ator se refere à forma como se deu a transmissão do fazer artístico no circo-teatro:

> Minha infância foi dentro do circo-teatro, eu nasci no circo-teatro. Até então eu não sabia o que era morar numa casa, eu sempre morei dentro do ônibus. Então agora depois de trinta e poucos anos, trinta e oito anos que eu sei o que é morar numa casa. Mas foi muito bom, porque além de tu trabalhar e viver no teatro, no dia a dia tu brinca, quando tu é pequeno **tu brinca de teatro e depois quando tu vê tu já está no meio e já um ator, sem tu querer tu já é ator**. [...]Tu já vai vendo os outros trabalharem. Tu vai entrando nas peças devagarzinho, quando tu vê... Ah! Precisa fazer

> um carteiro numa peça hoje e entregar uma carta. Tu vai entrando e quando tu vê tu já é um ator. Aí depois tu diz: Bah, e agora eu vou fazer o quê? Mas profissão tu já tem, tu já é ator... Porque tá no sangue, né? [...] Porque a minha intenção mesmo era ser jogador de futebol, não era ser ator. Quando eu vi, foi passando o tempo e eu já era ator. E agora? Agora eu vou continuar[64]. (grifo nosso)

A frase grifada demonstra uma infância marcada pela brincadeira, a diversão marca o estar em cena, não ainda com o compromisso profissional. A inserção das crianças no espaço da cena não possui um regramento de que ela venha a desenvolver habilidades ou que elas assumam desde cedo o compromisso com a continuidade do trabalho. A participação dos mais jovens no espaço do palco e da cena apenas ocorre como mais um fator que faz parte da vida da família de circo-teatro. Sendo que "[...] a transmissão cultural permite a um grupo perpetuar uma característica nas gerações subsequentes por meio de mecanismos de ensino e aprendizagem" (PONTES; MAGALHÃES, 2003, p.118), e que esse repasse não acontece de forma idêntica em cada grupo, é preciso que se compreenda a dinâmica das relações no interior do grupo.

Pontes e Magalhães, ao tratarem do tema da transmissão da brincadeira, afirmam que "[...] o sistema de transmissão de conhecimentos via cultura da brincadeira parece, em alguns casos, assemelhar-se à aprendizagem dos velhos ofícios, em que a forma de pagar pela oportunidade de aprender é dada por meio do trabalho" (Idem, ib., p. 122). Para Demetrius, o que era brincadeira de repente estava instituído em sua vida como uma profissão a ser seguida, o que faz com que nesse entremeio esteja posta a sua constituição subjetiva mediada permanentemente por sua ligação com o passado através de suas memórias de família e da infância. Esse processo de sua constituição profissional permeia a narrativa do ator, como no seguinte trecho:

> E tu sabe que eu passei um tempo fora do teatro. Eu estava trabalhando com o meu pai e resolvi passar um tempo fora. E um dia eu estava em Porto Alegre com um amigo e fui num teatro e vi o palco. E quando eu vi o palco aquilo ali me deu um aperto no coração e eu pensei: é isso que eu gosto. [...] O teatro faz parte da minha vida. Acho que eu não saberia fazer outra coisa se não fosse o teatro hoje. Tanto é que eu dependo do teatro e quero depender até o último dia da minha vida. Não penso em fazer outra coisa. E gosto do teatro, e agora estou com esse projeto novo para fazer... Porque eu não faço palhaço, nesse espetáculo eu faço um gato e tem dado tanto certo que tenho gostado. [...] Eu faço um

[64] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 23 de novembro de 2012. Camaquã/RS.

> gato estilo palhaço. **Tanto vi meu pai fazer, meu tio, vi meu primo, vi tanto que então tu vai pegando um pouquinho de cada um o que tu acha que tu deve colocar**. [...] Então eu fui vendo muita coisa disso aí, um pouco de um, um pouco de outro, um pouco de outro, e fui vendo aqui dá... [...] Então essa é a vivência do teatro de ir vendo os atores ali no dia a dia, que você vai pegando uma bagagem muito boa, uma experiência muito boa[65]. (grifo nosso)

A transmissão do trabalho do cômico popular ao estilo do circo-teatro permite observá-la como uma forma de transmissão de um ofício, já que dela deriva o saber-fazer do ator, que se desenvolve dentro das singularidades da vida mambembe. Existem nessa transmissão alguns pontos comuns dessa singularidade, mas se faz presente também a forma como cada indivíduo adapta isso para sua atividade, no caso, a atividade cênica. Afinal, "[...] é evidente que a cultura adquirida não é uma cópia exata da cultura transmitida. As crianças, em suas interações, modificam a cultura. A sua transmissão não é somente uma repassagem, é uma reinvenção" (PONTES; MAGALHÃES, 2003, p. 122). A dinâmica da permanência e da transformação, própria de uma prática em processo, balizada pela memória e pelas necessidades do presente, se dá no circo-teatro desde o seu surgimento como as variações e adaptações dos textos teatrais, dos espaços ocupados nas cidades, da adaptação da linguagem, tudo conforme as respostas do público. A própria transformação representa paralelamente a permanência e a revogação de acordos internos, nem sempre explícitos para seus membros e que os adaptam conforme as suas necessidades. Porém, esse regramento se faz perceptível em alguns pontos onde se percebe a vivacidade dessa memória familiar e sua transmissão na própria dinâmica da atividade artística.

Representando a quarta geração da família ligada ao circo-teatro, os netos de Bebé já atuam nas peças e estão permanentemente presentes no espaço do circo-teatro. Mesmo com a maioria dos filhos casados e morando em diferentes lugares, trabalhando em outras atividades, é no trabalho do circo-teatro, sob a lona e dentro dos ônibus no bairro ou cidade em que estejam é que a família se encontra e convive. Não é difícil a aparição de uma criança no colo da mãe durante a cena do espetáculo, ou de uma netinha maior aparecer no meio da cena, como foi presenciado no espetáculo "Bebé, o pai da noiva" no dia 24 de junho de 2013, na cidade de Rio Grande. Além de servir de mote para as piadas do cômico, que brinca com a aparição da menina de menos de dois anos na cena final do casamento, a

[65] Demetrius Benvenuto de Almeida. Op. Cit.

própria criança se mostra à vontade frente ao público e junto à família que compõe a cena com seus personagens (convidados, padrinhos, noiva, noivo, padre etc.). Nessa mesma oportunidade, outra criança de colo também faz parte da cena, o mesmo ocorre nos camarins, onde a presença dos netos é uma constante e onde por brincadeira umas das pequenas é maquiada com a máscara do palhaço, como se pode observar nas imagens 25 e 26.



Figura 25 Cena do espetáculo “Bebé, o pai da noiva”, no colo da atriz à esquerda e entre os atores à direita, a presença das crianças da família na cena final. Fonte: Foto do autor. Rio Grande, 24 de junho de 2013.



Figura 26 – Bebé após o espetáculo com a esposa Ana Maria a filha Michele e a neta Antonella devidamente maquiada, no camarim/ônibus após o espetáculo . Fonte: Foto do autor. Pelotas/RS, 22 de abril de 2012.

Outro ponto que marca a relação da transmissão está na estrutura memorial na qual o cômico busca aporte para a concepção da personagem Bebé. O personagem, que se mescla com a personalidade do próprio ator em alguns momentos, também tem algo que os separa, um momento que define essa linha divisória e os coloca entre a cena inventada e a cena da vida cotidiana: a máscara. A caracterização da personagem é aquilo que investe o artista do poder da zombaria, do improviso com o público e do reconhecimento obtido. Em entrevista a Bolognesi (2009, p. 163) José Ricardo, o Bebé, 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 alegria.



Figura 27 Bebé maquiando-se em cena. Espetáculo “O casamento do Bebé” s/d. Fonte: Arquivo da família.

Pode-se perceber na fala do artista a influência familiar em um aspecto essencial do conjunto de técnicas utilizadas no espetáculo teatral: a maquiagem[66]. A maquiagem é uma derivação da máscara, objeto de grande importância nas comédias populares da antiguidade. Utilizada por grupos humanos em diferentes festas e rituais e crenças zoomórficas, passa a delinear o caráter dos personagens

[66]Segundo Vasconcellos (1987), a maquiagem é um “recurso de linguagem cênica que consiste na criação de uma máscara através de pintura colocada no rosto do ator. Duas são as funções básicas da maquiagem: projetar a expressão fisionômica do ator e caracterizar o personagem [...]”.

tipos da comédia (FO, 2004, p. 31). A pintura do rosto é elemento que constitui a personalidade do palhaço e também a sua construção performática dentro do conjunto da atuação.

Uma vez que o cômico é o elemento central e centralizador deste tipo de manifestação, sua composição enquanto palhaço é parte essencial daquilo que ele transparece para o publico. 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 profissional do artista.

A máscara utilizada, um artifício cênico fundamental para o palhaço, 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 memórias adquiridas em estado de alerta e com certa carga emocional ou afetiva são melhor lembradas”. No caso de Bebé, a sua maquiagem, parte fundamental daquilo que leva riso e alegria ao público, é ao mesmo tempo um elemento onde está ancorada uma lembrança familiar.



Figura 28 Nhô Bastião (pai de Bebé), Palhaço Tareco (filho de Nh’Ana, primo de Bebé), Palhaço Bebé, Palhaço Serelepe (Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, sobrinho de Bebé).
Fonte: Montagem com fotos disponíveis em <www.teatroserelepe.blogspot.com>, <www.teatronhana.blogspot.com> e < www.teatrodobebe.com.br> Acesso em 15/09/2013.

Nas máscaras de três gerações de cômicos da família Almeida é possível perceber na maquiagem característica a permanência de traços específicos. Mesmo com a passagem do tipo cômico caipira para o palhaço, entre a primeira e a segunda geração, algumas expressões permaneceram, como os traços entre o nariz e a boca e também junto aos olhos. No entanto, conforme Bebé afirma, é no primo Tareco que dá início ao formato do palhaço que se reflete a sua inspiração, como se pode perceber (Figura 28): a boca preta ao invés do vermelho, com o traço que a

eleva para o alto, algo que permanece também na maquiagem do sobrinho, o Palhaço Serelepe, assim como o destaque das sobrancelhas espessas. Mesmo com as particularidades nos detalhes de cada máscara, elas são um exemplo da materialização da transmissão da atividade artística do cômico. Os traços, as cores e as formas, que refletem a inspiração dos artistas nos cômicos da família, estão assim gravadas no rosto e nas ações dos seus personagens à sua composição temporal através de uma memória fluída compartilhada.

Outros aspectos da própria organização do circo-teatro e que levam a continuidades e rupturas no trabalho estão mediadas pelas questões familiares e do aprendizado do ofício do cômico. Questões familiares foram preponderantes para a decisão do aspecto profissional. Como afirma Silva sobre os circenses,

> Nessa relação de vida e trabalho, as famílias "tradicionais" transmitiam todo o aprendizado do ofício, através do que foi aprendido, por sua vez, com seus antepassados. Nesse contexto, é difícil ver o relato da memória de um artista circense como produção unicamente individual, ela é coletiva também. O aprendizado, tanto o da vida como o de ser artista, ocorria no próprio local em que se vivia e trabalhava; assim é a construção social de um processo de trabalho específico, o trabalho circense. Sua especificidade reside no fato de que, além de ter uma dimensão individual, constitui um processo de formação e capacitação ao mesmo tempo grupal e familiar. (SILVA, 2009,p. 30-31).

Silva parte dessa análise quando pesquisa os circos e circos-teatro do século passado, no entanto, essa afirmativa cabe perfeitamente à estrutura da qual o Teatro do Bebé é originário, e cabe também à forma como ele tem sido levado na contemporaneidade. Como foi visto anteriormente na fala do filho Demetrius sobre a sua ligação com o teatro, nas falas do pai Bebé essa ligação também está presente, assim como as questões familiares que levam à criação dos seus próprios teatros:

> Mas eu quando era novo eu queria ser jogador de futebol [...] Depois que casei, eu pensei: não, vou seguir no teatro, fazendo uma coisa ou outra, pintando, pintando cenário... O meu irmão tinha um contrarregra, um que colocava cenário e tinha um que fazia a iluminação. Então ele vai pagar para três, vai pagar só para mim. [...] Eu fazia o trabalho dos três. Só que daí eu fazia e o meu irmão não me pagava. Porque era irmão, então não me pagava. E certamente isso te desestimula, né? Então tu vai achando uma coisa ou outra... E começava a ouvir mijada daqui, mijada dali...E quando se toma mijada de irmão tudo fica uma sem-vergonhice, porque daí a gente já respondia e já se perdia aquela coisa de patrão para empregado.

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. Ainda, se observa a necessidade da tomada de responsabilidade da fase adulta em uma idade ainda adolescente, já que o casamento com Ana Maria ocorre aos 15 anos de idade, fazendo com que o cômico precise lançar mão de recursos já conhecidos para garantir sua subsistência. Foi analisando tais rupturas no ambiente familiar e suas implicações na memória desse novo núcleo familiar que Halbwachs 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 necessária 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. (1990, p. 124)

No meio dessa complexa teia das relações familiares, estão as memórias que dão sentido à 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).

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 e 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 do circo-teatro, mesmo com os desafios que as mudanças dos tempos atuais têm imposto à atividade.

Essa memória forte e organizadora que aborda Candau e que possibilita a permanência da atividade do circo-teatro 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, nos elementos definidores das representações formadores de identidades, é que dois tempos, passado e presente, passam a conviver e a se reconfigurar.

No caso da família do circo-teatro do Bebé, o cômico central do grupo constrói sua própria imagem de artista na reelaboração do tradicional com as influências do seu tempo e de suas vivências pessoais, e com essa construção memorial ele 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 experiências, que são familiares, mas também pessoais, e consequentemente formam sua subjetividade. O 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 se colocam provisoriamente totalizantes sobre seu passado na constituição de sua identidade e, ao mesmo tempo, são 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”.

Por outro lado, estando na pertinência das memórias compartilhadas por um grupo – nos conhecimentos, nas crenças, nos ritos, ou seja, nos elementos definidores das representações de uma identidade –, passado e presente, que se encontram no processo de transmissão, passam a conviver a se reconfigurar. Dessa forma,

> Enquanto um grupo não muda sensivelmente, o tempo que sua memória abrange pode se alongar: é sempre um meio contínuo, que se torna acessível em toda a sua extensão. É quando se transforma que um novo tempo começa para ele e que sua atenção se afasta progressivamente daquilo que foi, e do que não é mais agora. Mas o tempo antigo pode subsistir ao lado do tempo novo, e mesmo nele, para aqueles de seus membros, para quem uma tal transformação tenha abalado menos, como se

> o antigo grupo recusasse a se deixar absorver inteiramente pelo novo grupo que nasceu de sua substância. (HALBWACHS, 1990. p.123)

Essa reflexão se faz necessária para que se possa lançar um olhar na constituição de uma memória coletiva que se amplia além das fronteiras familiares, uma memória do teatro circense, do teatro popular, dos cômicos, uma memória dos palhaços. Partindo da noção de que a identidade de um grupo está enraizada nas memórias que são compartilhadas e transmitidas, pode-se tratar o tema enquanto tradição. Para Candau (2012, 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” nesse processo, a transmissão tem um papel fundamental para a manutenção da tradição e para isso “deve estar de acordo com o presente de onde obtém sua significação”. Berliner (2010, p. 15), retomando essa prerrogativa de Candau sobre a protomemorialidade da transmissão, afirma que estão envolvidas questões referentes a ações, linguagens, gestos, emoções, e que tudo isso está colocado em uma paisagem em transformação, resultante de processos históricos singulares.

A título de provocação, pode-se empreender uma relação com o estudo de Halbwachs (1990, p. 167-169) sobre a memória coletiva dos 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 principio 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 improviso, o modo de conceber a maquiagem, o tempo do jogo de palavras e ações que promovem o riso, a sua perspicácia para perceber o público ou para alterar o enredo e adaptá-lo. Todos esses elementos corroboram para a composição da performatividade do palhaço. 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)

Nesse sentido, pode-se observar a prática cultural cômica dos circos-teatro a partir de uma trajetória temporal que caracteriza a existência de uma memória compartilhada. Não uma memória rigidamente afirmada, mas uma memória calcada em bases comuns, porém adaptáveis, definidora de uma forma teatral cômico-popular. Através das diferentes influências de ordem familiar, social, individual, o circo-teatro passa a desenvolver representações do mundo à sua volta. Representações que podem ser vistas de fora para dentro em relação aos homens e mulheres que dão vida a atividade, como de dentro para fora, ou seja, a visão de mundo que esses homens e mulheres, geralmente através da comicidade, expressam sobre as questões de seu tempo.

Ao que tange à historicidade do trabalho que realizam, é perceptível a consciência dessa herança familiar do teatro. Essa história é presente e retomada pelo grupo, como uma forma de afirmação e manutenção do trabalho. Nas próprias notícias da imprensa pelas cidades por onde passam, a história do grupo e a hereditariedade do trabalho estão presentes em manchetes de jornais com títulos como: “Uma geração de artistas mambembes” [67], “A arte que atravessa gerações” [68] ou, ainda, “Coisa de família”[69].

No entanto, o trabalho de hoje, mesmo com a carga memorial que traz consigo, é dinâmica e se constitui em releituras do passado atreladas a questões contemporâneas. Problemas políticos e sociais atuais são parte da improvisação, músicas, gírias populares e sátiras com personalidades da cena nacional ou regional recheiam as improvisações do palhaço Bebé. O trabalho de encenação que realizam se faz nessa dinâmica entre estrutura do passado e readaptações atuais, dessa forma, chega ao público e provoca o riso.

Nesse momento, cabe destacar o que afirmou Berliner (2010), quando lembra que a transmissão é também “um produto da história” e, como tal, é um fenômeno

[67] Jornal A Razão, Santa Maria 22/04/1999. Capa.
[68] Idem. Segundo Caderno.
[69] Jornal Diário Popular, Rio Grande 09/01/2007. p.09.

“heterogêneo e criador”. Portanto, uma comparação entre a memória dos músicos, como traz Halbawchs, e uma memória do cômico, do artista de circo-teatro, encontra alguns pontos comuns no que se refere à memória de um grupo artístico. Porém, cada grupo possui esquemas particularizados, e, no caso do Teatro do Bebé, esses esquemas estão postos numa linha de confluência com os temas contemporâneos, no qual, mediado pela promtomemorialidade e a memória familiar, precisa reavaliá-los e recriá-los para dar continuidade à forma de teatro que realiza. Assim,

> Localizado no coração do processo histórico, mas também na interseção de várias disciplinas (a sociologia, a psicologia cognitiva, a biologia ou ainda os estudos memoriais), a transmissão nos convida a pensar sobre estes mecanismos complexos que se ligam aos indivíduos e tornam possível a perpetuação cultural. Especialmente enquanto postura epistemológica, ela interroga a forma de descrever o real e nutre o início de uma reflexão sobre a continuidade das sociedades humanas em resistência às rupturas da história.[70] (BERLINER, 2010, p. 16, tradução nossa)

Nas ramificações que foram se constituindo, nos circos-teatro que ainda hoje dão continuidade ao teatro mambembe do sul do país, há o compartilhamento de textos teatrais como base do improviso que são colocados em cartaz pelos diferentes grupos/família. Esse compartilhamento do trabalho se deu no diálogo e nas intersecções familiares e prosseguem ainda hoje. Por exemplo, “Bebé, o soldado recruta”, se torna em Santa Catarina, no circo-teatro da família Passos, “Biribinha, o soldado recruta”, no norte do estado é Serelepe que dá vida ao soldado, todos mediados pelo mesmo texto-base, compartilhado e repassado pelo encontro familiar e pelo cotidiano do trabalho nos palcos dos circos-teatro do século passado de onde todos saíram.

Expoentes de uma forma artística mambembe, hoje especificamente marcada pela comédia, o circo Teatro do Bebé, assim como alguns outros poucos grupos/família, ainda resiste. Provenientes dessa interlocução do passado, no qual circos-teatro foram vigorosos, como foi o caso do Politeama Oriente, as referências que os atravessam se constituem em uma memória que é fluida, mas composta de rupturas de interferências. Todavia, mesmo entremeada por descontinuidades, ela ainda assim se mantém. Dentro desse quadro é que se constituiu uma tradição, que

[70] “Située au coeur dês processus historiques, mais aussi à l’intersection de plusieurs disciplines (la sociologie, la psychologie cognitive, la biologie ou encore les études mémorielles), la transmission nous invite à penser ces mécanismes complexes qui lient les individus et rendent possible la perpétuation du culturel. Surtout, en tant que posture épistémologique, elle interroge la manière de décrire le réel et nourrit les prémices d’une réflexion sur la continuité dês sociétés humaines à l’épreuve des ruptures de l’histoire”. (BERLINER, 2010, p. 16).

se reinventa cotidianamente. Enquanto vários circos-teatro no Brasil entraram em declínio e muitos viraram tema de pesquisa para a retomada de uma memória da arte teatral circense, a atividade de Bebé resiste e persiste na contemporaneidade.

Entretanto, o que diferenciaria o trabalho do cômico José Ricardo do de outros palhaços existentes pelo país, que utilizam técnicas parecidas, que se baseiam em formas cômicas por vezes idênticas? Arriscar-se-ia afirmar que é a trajetória familiar, uma memória de uma atividade colocada no interregno de oito décadas da família Almeida, que retrata toda uma dinâmica de organização interna, seja no centro da família como do trabalho no palco, em que se encontram fatores estruturantes, como o nomadismo, a oralidade e o teatro compreendido dentro de outro universo daquele visto pelos meios convencionais e/ou acadêmicos.

No teatro convencional tem-se o ator e tem-se o personagem e entre esses dois está colocado o sujeito. A mediação entre o sujeito e o personagem é a figura do ator, ou seja, nem o sujeito, nem o personagem, mas o profissional. No teatro do Bebé, pelo que se pode observar, essas separações tornam-se quase que imperceptíveis. Pois o sujeito vive no mesmo lugar onde a atividade teatral acontece, e a família, esposa, filhos e netos também estão nesse espaço, entre a vida em família e o palco. Por diversas vezes, durante as entrevistas, as piadas e as situações relacionadas à vida em família e aos acontecimentos cotidianos do trabalho artístico se entrecruzaram. Essas relações também se conectaram com o público e com muitos laços de amizade que surgiram ao longo do tempo, dos caminhos e cidades por onde passaram. Os limites entre o público e o privado ficam absolutamente confusos o tempo inteiro. Não há um lugar definido entre o Bebé e o José Ricardo, uma vez que ele trabalha com o personagem fora do palco também.

Essa característica está ligada à performance do palhaço nesse contexto da transmissão, da sua atuação, da sua forma de ser e se expressar no mundo, através do seu corpo e da sua atuação tanto no palco quanto na vida. Vale considerar essa performatividade no processo da modernidade, enquanto o elemento que reafirma um espaço temporal em que se manifesta uma prática que possui um passado sob o qual ela se assenta, mas que é reelaborada hoje, sofrendo ressignificações.

No momento em que Bebé entra em cena, com sua máscara de palhaço, com suas roupas largas e coloridas, com o nariz vermelho e os sapatos compridos e põe em prática com o público o conjunto de técnicas, que não são técnicas oficiais, mas aprendidas no decorrer de toda uma vida ligada ao circo-teatro, ele “reaviva” os

palhaços do passado de sua família e, concomitantemente, se modifica e se adapta através do improviso e da necessidade de dialogar com suas piadas e chistes com o público de seu tempo, pois só assim garantirá o riso e a continuidade do trabalho.

4 E PATRIMÔNIO? É OU NÃO É?

“Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso. Babilônia, Londres e Nova York têm preenchido com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas avenidas urgentes, sentira o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Ireneo, em seu pobre subúrbio sul-americano”.
(Jorge Luis Borges)

A memória que está presente na trajetória do circo-teatro que chega aos dias atuais foge de todos aqueles pressupostos convencionais que marcam o sentido da própria ideia de memória, que se expressa através dos suportes convencionais como os documentos, fotografias, filmagens, objetos e lugares. O circo-teatro, enquanto lugar físico de sociabilidade, está colocado em um espaço-tempo transitório, ele acontece em trânsito, entre uma temporada e outra. No caminho, um terreno periférico de um conglomerado urbano de repente se colore com as fortes tonalidades das lonas que modificam essa paisagem, que, no entanto, de um dia para outro, volta novamente a ser um espaço vazio.

No Teatro do Bebé não há uma preocupação evidente da família com a guarda de suportes que possam repassar essas memórias de uma geração a outra. A memória de outros tempos vividos se presentifica nas narrativas familiares, mas é ainda uma memória viva em constante alteração, pois é o trabalho diário, o repasse que vai se dando pelo fazer contínuo que dão à atividade teatral da família Almeida um caráter tradicional. Uma tradição que é também uma reinvenção cotidiana que só se mantém pelo respaldo de um público para quem essa forma de comicidade possui um significado.

Os circenses historicamente foram vistos como artistas “menores”, dentro do sentido trazido, ainda no primeiro capítulo, através das palavras de Burke, que se referia à tradição das massas e à tradição dos espaços considerados nobres, criando lugares específicos e castas para as expressões da cultura no período moderno. A intenção, entretanto, não é colocar os artistas itinerantes em um patamar de comparação com os demais, ou tentar diluir a análise entre dualidades superadas, pois se sabe que entre uma expressão cultural e outra há inúmeros entrelaçamentos e diálogos. O que se busca com essa alternativa é apenas mostrar que esse conceito de pensamento vigorou e ainda vigora entre o senso comum, e mostrar que historicamente esses grupos artísticos foram alvo de diversos

preconceitos e não obtiveram o entendimento legal, e ações por parte do Estado, que lhes permitissem, dentro da sua dinâmica de vida e trabalho, exercer plenamente seus direitos.

Ermínia Silva (2013), em artigo sobre o trabalho infantil nos circos brasileiros,[71] destaca algumas legislações do século XX sobre o trabalho das crianças no circo, entre essas, por exemplo, estão o Art. 405 do Decreto - lei nº. 5.452 de 01.05.1943, a CLT, que proibia ao menor de 18 anos o trabalho em locais que prejudicassem a sua moralidade, entre esses locais destacados pela legislação, além dos teatros de revista, cinemas, cabarés, cafés, "dancings", estavam as "empresas circenses, em funções de acrobata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes". Conforme a historiadora, essa prerrogativa colocada em lei, que não compreendia a forma como ocorre a aprendizagem e a vida do menor no interior do circo como aquele que é receptor e se tornará transmissor de uma "tradição", de um modo de fazer, ainda permanece na legislação da CLT até os dias atuais; não sofrendo uma necessária modificação que compreenda essa questão já superada. A autora destaca o seguinte como um dos motivos para o descaso com a situação dos circenses:

> O nomadismo, qualquer que seja sua origem, tende a situar-se numa espécie de contramão aos "modelos" construídos pela sociedade sedentária, quanto ao que entendem ser família, lar, moradia e trabalho. Isto, aliado ao desconhecimento de sua especificidade, fazia com que o circo não fosse considerado um lugar capaz de proporcionar uma relação familiar, uma aprendizagem, uma formação e uma socialização aos seus componentes. (SILVA, 2013, p.15)

A sociedade formalizada dentro dos preceitos ocidentais do capitalismo e da moral cristã reproduziu modelos hegemônicos de compreensão sobre a cultura. Dentro desse modelo, as culturas tradicionais viram-se colocadas à margem no âmbito cultural oficial. O circo-teatro, mesmo sendo uma manifestação surgida no coração desse sistema, pois ele é uma prática artística que possui base no teatro

[71] O artigo "O trabalho circense infantil na legislação brasileira - primeira metade do século XX" publicado em agosto de 2013 no site *Circonteúdo*, num momento em que se discutia no Congresso Nacional um projeto de lei para proteção da criança no trabalho artístico. Conforme nota da autora, no site "o texto foi produzido em 1996 para o curso de pós-graduação – doutorado – IFCH-Unicamp, incorporado, alterado, revisado quando da publicação da dissertação de mestrado em livro sob o título *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, junto com Luís Alberto de Abreu". Disponível em: < http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3580/O_trabalho_circense_infantil_na_legisla%C3%A7%C3%A3o_brasileira....pdf> Acesso em 19 de agosto de 2013.

tradicional e é uma manifestação urbana que foi tradicionalizada, não passou ileso da falta de entendimento de parte da sociedade sobre a atividade que desempenha. Cumpriu em um primeiro momento a função de levar o teatro para o interior do Brasil. Sem destaque na história oficial do teatro brasileiro, foi deixado de lado quando do surgimento dos meios tecnológicos como a televisão.

A atividade de circos-teatro, como o Teatro do Bebé, desafia uma prerrogativa pessimista do fim iminente dessa atividade teatral. Ela persiste entre o vigor e a crise, e assim como outras expressões culturais não escapou ilesa às complexas questões que permeiam a sociedade contemporânea. Enquanto uma expressão artística cômica em um mundo marcado por rupturas, o circo-teatro do qual Bebé dá continuidade atravessou tempos de mudanças, ele se fez nessas descontinuidades, apesar das dificuldades atravessadas na família e na manutenção do trabalho, da luta pela sobrevivência, das idas e vindas, das discriminações sofridas, também houve momentos felizes e memórias marcantes.

Tudo isso configurou a atividade, as memórias e a manutenção do circo-teatro. Sobre esse quadro contemporâneo, cabe retomar o tema da transmissão lembrando que esquecimentos, rupturas, disjunções e traumas são os prismas que se impõem aos antropólogos contemporâneos que buscam analisar as longas durações, pensando sobre “a persistência de mundos sociais e culturais dentro dos atormentados universos contemporâneos que analisam” (BERLINER, 2011, p.11 tradução nossa).

O circo-teatro, visto enquanto uma forma artística tradicionalizada, não está fora desse quadro e analisá-lo exige que se aprofunde a discussão para além de um viés memorial, mas sim no interregno entre o passado e o futuro da atividade. Abrir um debate sobre o circo-teatro hoje exige a reflexão sobre questões candentes à contemporaneidade como patrimônio cultural, memória, os símbolos presentes na atividade, abrangência social, cultura de massa e cultura tradicional e também a retradicionalização e a continuidade do trabalho. Um fato, no entanto, é o que moveu essa pesquisa: o circo-teatro persiste nos dias atuais e essa persistência perpassa por todos esses fatores elencados que estão diretamente ligados à questão da transmissão.

Bebé e seu circo-teatro familiar inscrevem-se assim em uma forma de transmissão que vai além de suportes memoriais familiares como fotografias, lugares, paisagens ou documentos que guardam essa história e que são cultuados

pela família ou pelo grupo profissional. Família e profissão andam juntos nesse caso e é aí que se coloca um diferencial do artista de circo-teatro. A transmissão dessas memórias está em algo além do material, ou daquilo que os olhos podem perceber. Está sim na prática, na estética do trabalho, nas estruturas organizacionais do espetáculo, do funcionamento e gerenciamento do trabalho, ou seja, no arcabouço da imaterialidade de tudo que caracteriza essa forma artística. Como bem lembra Candau (2012, p. 118), “transmitir uma memória é fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo” e completa mais adiante que:

> A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos. (Idem, ib., p. 119)

Nessa perspectiva, desenvolve-se o debate acerca da possível patrimonialização da atividade do circense e da compreensão do universo da atividade dos circos-teatro contemporâneos.

4.1 O PÚBLICO QUE O DIGA

A partir do contato direto com os homens e mulheres que fazem o Teatro do Bebé, dos momentos de vivência ao longo de um ano de observações e algumas horas de entrevistas e espetáculos assistidos, originaram-se as reflexões aqui tecidas. O método etnográfico possibilitou a compreensão das relações internas e das idiossincrasias sobre as quais estão colocadas. Sobre essas particularidades, as formas de transmissão do saber artístico do circo-teatro foram se construindo e ainda hoje se modificam.

Mas para compreender o saber artístico, mostrou-se necessário compreender minimamente a quem se dirige o resultado final dessa forma artística. Não apenas uma tentativa de levantamento de ordem sociológica desse público, como se colocou no capítulo anterior. Mas, quando se debate a pertinência dessa manifestação cultural na atualidade, se mostrou necessário ir até o público e ouvi-lo para saber sobre o que move essas pessoas a acompanhar o trabalho artístico apresentado pelo Teatro do Bebé. Conforme Nemessany (2005, p.3), o método etnográfico através da observação

participante, de anotações e entrevistas informais, auxilia na compreensão do papel dos sujeitos na atividade artística, da mesma forma que permite ao pesquisador refletir sobre o seu próprio envolvimento pessoal na situação.

Foram ouvidos dois homens e duas mulheres, todos espectadores do Teatro do Bebé há alguns anos. Entre esses um casal, que mantém uma relação familiar muito próxima hoje com a família de Bebé, que foi quem os indicou para a entrevista. A escolha de outro partiu da indicação do filho do palhaço, levando em conta a assiduidade do senhor Moacir nos espetáculos, e a outra espectadora, Tânia, partiu da iniciativa do pesquisador após observar sua presença em mais de uma noite de espetáculo em Pelotas. Todos residem em Pelotas, e através do contato realizado, foram procurados e entrevistados em seus espaços profissionais.

Tânia, 57 anos, funcionária de um estabelecimento comercial no centro de Pelotas e moradora do bairro Jardim das Tradições, afirma que acompanha o Teatro do Bebé há mais de 10 anos tanto em Pelotas como em Rio Grande, e que

> A família toda vai e gosta [...] Na família da minha irmã de Rio Grande, todos adoram ele. Eles vêm de Rio Grande agora que eu estou morando aqui para irem no Bebé. Quando eles souberam que estava ali perto de casa, disseram “Nós vamos aí (*para Pelotas*) só para irmos ao teatro.[72]

A espectadora afirmou ser admiradora de Bebé e “da forma como ele se expressa, conta as piadas e faz todos rirem” e que não o conhece pessoalmente, mas se declara fã do trabalho que ele realiza com a família. Mesmo não tendo sido indagada sobre o tema, a entrevistada fez questão de contar que votou em Bebé nas últimas eleições quando concorreu a vereador em Pelotas, dizendo: “teve até debate na família: “ah, mas se tu votar nele, ele vai parar com o teatro” (*contradiziam*) [...] E eu ficava na dúvida, vou votar ou não vou. Aí eu votei nele, claro. Votei pela pessoa dele”[73].

O casal Nede e Norma, proprietários de um restaurante no centro de Pelotas, com idades aproximadas a de José Ricardo e Ana Maria, conheceram a família do Teatro do Bebé quando foram assistir a um espetáculo em 1998. Daquele momento em diante tornaram-se amigos da família, amizade pessoal

[72] Tânia Regina Alves. Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2012. Pelotas/RS.
[73] Op. Cit.

que perdura até os dias atuais. Norma guarda de forma organizada em um álbum as fotos e recortes de jornais de diversas cidades do estado para onde ela e o marido viajaram nos finais de semana e férias de verão a fim de assistir ao teatro do Bebé e conviver com a família Almeida. São inúmeras também as fotografias de confraternização entre as duas famílias. Essa relação de amizade e admiração surgiu de um contato palhaço-plateia, conforme relatou Norma:

> Foi em maio de 98 que a gente tirou a primeira foto. Foi naquela semana que era aniversário dele (*marido*) e a gente foi comemorar no teatro. [...] A minha irmã ia e um dia a gente foi, eles estavam ali onde fica os camelôs agora (*Rua Lobo da Costa – Centro de Pelotas*). A gente entrou e a gente não conhecia eles [...] e nós entramos e assim, ele pegou olhou para o Nede e disse: "Olha, chegou o chupa-cabra!". Mas eu fiquei tão braba... Eu não sabia que ele brincava assim sempre[74].

Nede mostrou-se empolgado e por vezes emocionado em falar da relação com Bebé e a família, disse que depois dessa brincadeira feita por Bebé é que foram estreitando relações. Orgulhoso dos laços afetivos contraídos pelas famílias e mostrando as fotografias, relembrou: "A gente passava o Natal com eles no circo", "Fomos para Capão da Canoa, Osório [...] A gente dormia lá dentro do ônibus deles".[75] O empresário disse que hoje "tem Bebé como um irmão", descontraidamente falou dos apelidos e brincadeiras que Bebé já fez com ele em cena e também de momentos de confraternização entre as famílias. Lamentando o término dos melodramas no circo-teatro, Nede disse ter boas lembranças, pois frequentava em sua juventude outros circos-teatro que passavam pela região com tal gênero de espetáculos. "Eles passam "O Ébrio" do Vicente Celestino"... O Bebé disse que não passa essas peças mais porque o pessoal não quer, é uma peça triste e o pessoal quer rir e ia pouca gente nessas peças", afirmou.

Quando indagados sobre as motivações que os levam a continuar acompanhando o trabalho, e assistindo aos espetáculos, já que afirmaram ter assistido a todos inúmeras vezes, Norma foi taxativa:

> Para chorar basta ligar a televisão que tu chora, para fazer rir é muito difícil, e ele faz a gente rir. Tinha peças que eu chegava em casa sem

[74] Norma Conceição. Entrevista concedida ao autor em 25 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.
[75] Nede Conceição. Entrevista concedida ao autor em 25 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.

> maquiagem de tanto rir. Olha, quando ele estava ali na Dom Joaquim (*Avenida de Pelotas*) não sei quantos anos atrás, a gente chegou a gastar uns 700 reais em um mês, a gente ia todas as noites, não falhava um dia.



Figura 29 O casal de comerciantes Norma Milke Conceição e Nede Conceição e o álbum com fotos e recortes de jornais sobre o Teatro do Bebé. Fonte: Foto do autor. Pelotas/RS, 06 de março de 2013.

Moacir, feirante aposentado, com seus mais de 70 anos de vida, trabalha junto a uma feira de hortifrutigranjeiros no bairro Dunas, próximo a um dos terrenos em que Bebé esteve em temporada nos meses de abril e maio de 2012, onde se pôde acompanhar os primeiros espetáculos para essa pesquisa. Quando informado sobre o tema da entrevista, abrindo um sorriso, deixou seu serviço por instantes e por alguns minutos falou da sua vida e familiares a partir de suas lembranças sobre o teatro. Em meio a frutas, verduras e clientes que perambulavam pelas barracas, relatou que ficou amigo da família há dez anos quando começou a acompanhar os espetáculos do grupo. Quando indagado sobre as motivações que o levaram a acompanhar o Teatro do Bebé, contou emocionado:

> Saía daqui eu e a minha falecida esposa, chegamos a ir em Arambaré. Fomos também para Araranguá, São Sepé, Santa Maria. Aonde estava o teatro todos os fins de semana eu estava junto com ela. Botava ela no carro, às vezes dormíamos no hotel, às vezes pela doença dela ela queria vir embora, eu vinha embora. Terra de Areia cheguei ir três vezes ver o teatro e vinha embora para Pelotas. Mas sempre onde o Bebé estava fim de semana nós estávamos juntos. E quando eles estavam na cidade em Pelotas a cadeira número um,

> quando eu tinha ela (*pausa longa*), a número dois era minha e dela, depois eu perdi ela, faz quatro anos (*emoção*). [76]

Posteriormente, Moacir prossegue relatando a relação do teatro com os momentos difíceis que passou após a perda da esposa. A forma com que fala do Teatro do Bebé está intrinsecamente ligada com as memórias dos momentos que passou com a esposa junto ao teatro. Afirma que depois do falecimento da companheira entrou em um quadro clínico de depressão que perdurou por três anos. Sobre esse momento, relata: “Eu ia sozinho para Arroio Grande, São Lourenço, Canguçu. Onde ele estava com o teatro eu pegava o carro e ia sozinho, pelo menos eu sabia que ali naquelas duas horas eu esquecia do mundo”.

Os momentos familiares, as lembranças de pessoas queridas, de datas especiais e de momentos de proximidade estavam presentes nas falas de todos os entrevistados. Esses laços afetivos verbalizados pelos entrevistados também se tornaram perceptíveis quando, após as entrevistas particularizadas com Tânia, Nede, Norma e Moacir, retornou-se ao circo-teatro algumas vezes, mas agora com o intuito de observar o público.

Essas relações descontraídas e de alegria estavam presentes nas conversas no momento de comprar pipoca na entrada, nas crianças correndo entre as cadeiras, nos olhares dos casais de namorados, nos amigos que se encontram na portaria ou que guardam a cadeira numerada para o familiar que chegaria atrasado. As brincadeiras inspiradas nas palhaçadas, assim como os jargões espirituosos de Bebé, eram repetidos pelos espectadores no intervalo entre um ato e outro, enquanto compravam algum doce ou refrigerante.

O espaço de tempo fugaz do espetáculo, assim como os dias de uma temporada de apresentações de espetáculos, está carregado de significados para a vida daquelas pessoas que frequentam o Teatro do Bebé. Há nessa relação algo que ultrapassa o simples ato de ir ao teatro. As relações com o teatro, que são constituidoras da família do palhaço, ocorrem de uma outra maneira, mas igualmente mediadas por laços afetivos do outro lado da quarta parede da caixa cênica. O público também desenvolve relações de memória com essa forma de teatro.

---

[76] Moacir Rosa Gonçalves. Entrevista concedida ao autor em 26 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.

Em um recorte de jornal da Tribuna Centro-sul da cidade de Camaquã/RS, datado de 24 de abril de 2009, guardado pela família Almeida, há um artigo do atual vice-governador do Rio Grande do Sul, Beto Grill, intitulado “A grande família Bebé”, no qual o político faz a seguinte declaração:

> Desde que nos conhecemos, nossas famílias tem tido a oportunidade de periodicamente, se encontrar. Não com muita frequência, mas com bastante sintonia e bem querer. Neste interregno, o teatro voltou duas vezes a São Lourenço, esteve em Cristal quando eu era prefeito daquele querido município. Em Camaquã já tinha se apresentado e retornou revigorado.
>
> Neste município com um significado especial para mim. Nos anos sessenta, talvez 1965, assisti pela primeira vez um teatro. O Teatro Serelepe, continuação do antigo teatro fundado em 1929 pelo pai de Bebé e do seu irmão mais velho, palhaço Serelepe. Que espetáculo, que saudades! Na ocasião encenava um drama. No final uma breve comédia, com a participação do palhaço. Nunca mais esqueci. Estava com minha mãe e meu pai, Wanderlei Grill, que logo depois nos deixou, vítima de um acidente de trânsito. Lembro que para coroar esta noite memorável ainda fomos degustar um sorvete no Arca. Foi muito bom!
>
> Atrai-me, no Bebé, a arte. Mas, confesso, me aproxima muito mais o exemplo da família. Fascina-me a certeza de que é possível construir e manter um núcleo familiar em quaisquer circunstâncias desde que exista amor. Que se saiba incutir valores, estabelecer limites. Este é o diferencial da família Almeida. Imaginem as dificuldades, mudando de domicílio três, quatro vezes por ano. E ao invés de determinar um isolamento, crises de relacionamento, proporciona a formação de um grupo infindável de amigos que se espalham por todo este Rio Grande e que configura a Grande Família do Bebé.
>
> Desta forma, passamos anos esperando a sua volta e, quando ele chega, acorremos ao teatro, ansiosos para que nos escolha para fazer uma graça durante a apresentação. (GRILL, 2009, p. 05)

O que se destaca em narrativas como essa do jornal e também nas falas de outras pessoas do público do Bebé é a ligação que fazem entre o teatro e os momentos em família. Quando questionados sobre outras vezes que estiveram no Teatro do Bebé, a lembrança desses dias não está no espetáculo, na situação engraçada criada por Bebé ou em outras questões de cena. Ela está no momento vivido em família, ou nos amigos que foram juntos ao teatro. Percebe-se, na fala das pessoas, muito mais uma referência aos momentos vividos em grupo que a importância com a história da peça que se passa no palco. Muitas vezes, já assistiram inúmeras vezes a mesma peça, mas não se lembram do enredo e do que se passava, mas lembram-se quem estava presente, o irmão, o marido, o pai, a brincadeira de Bebé, a piada

contada, o riso e o prazer advindo desses momentos. São esses fatores que os fazem retornar.

Mais do que um espaço voltado para a arte teatral, a lona é um espaço de convivência, um espaço de sociabilidade voltado ao entretenimento com as pessoas queridas, onde o riso é compartilhado entre a família e os amigos. Quem frequenta o teatro de lona busca a diversão e o riso em grupo, desde a entrada no teatro, que já é um local de encontro familiar ou com amigos. As pessoas já chegam sabendo o que irão encontrar e estão dispostas ao riso.

Sob a lona, a relação é mais próxima da realidade cotidiana daqueles do público que o acompanha, ou, como afirma uma das entrevistadas ao falar do que lhe faz admirar o trabalho: "[...] é pela simplicidade, é pela linguagem dele, a gente se sente mais à vontade [...]"[77]. A constatação da espectadora ao dizer que o teatro corresponde à sua linguagem evidencia que essa forma teatral é, senão a única, mas a principal referência de arte cênica desse público. Sobre esse tema, cabe ressaltar um trecho de entrevista:

> Entrevistador: Vocês chegaram a acompanhar aqui em Pelotas alguns outros espetáculos? Ou outras formas de teatro, no Teatro Guarany? Vocês já frequentam lá?
> Norma: A gente já foi ver o Moacir Franco e aquele outro, o Canabrava...
> Nede: Tom Cavalcante.
> Entrevistador: E tem diferença do trabalho?
> Nede: O Tom Cavalcante a gente foi assistir na Churrascaria Leão. A Norma adorou ele.
> Norma: **É, lá eu acho que ele se soltou mais, eu acho que aqui no teatro ele não se soltou tanto. Ele foi para o meio das mesas**... Mas assim, eu acho que como artista igual ao Bebé não tem. (grifo nosso)[78]

Reforçando o que já foi debatido no capítulo anterior, a partir da narrativa do palhaço, sobre a atuação em espaços alternativos como os da lona e não nas salas, aqui é o público que permite aprofundar essa análise. Pode-se auferir a partir do relato dos espectadores que a proximidade das relações e a interação com os atores é um dos pontos que instiga a frequência e a adesão do público aos espetáculos de circo-teatro, algo que os ambientes formais, no caso os teatros oficiais, não possibilitam. Seria superficial dizer que

[77] Tânia Regina Ramos Alves. Entrevista concedida ao autor em 12 de dezembro de 2012. Pelotas/RS.
[78] Norma e Nede Conceição. Entrevista concedida ao autor em 25 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.

as pessoas frequentam o circo-teatro por não terem acesso financeiro ou por serem menos instruídas, ou, então, numa tentativa de definir classes sociais que frequentam esse ou aquele espetáculo. Apesar dessa relação da distância, da contemplação, da beleza estética, em uma perspectiva apolínea do espaço oficial das artes de uma cidade tradicional como Pelotas, se mantém de forma vigorosa em espaços provisórios, por temporadas, uma atividade dionisíaca, como o Teatro do Bebé.

A importância dessa proximidade fica explícita em falas como: “pior que agora ele sabe da vida da gente. Aí ele volta e meia ele entra na peça e põe coisas da vida da gente no meio”[79], ou “todas as peças eu já vi mais de mil vezes, mas todas as vezes ele mexe com uma pessoa diferente, sempre é diferente. Ele tem uma criatividade fenomenal”[80]. As pessoas, ao entrarem no teatro de lona, se dispõem a ser fator para o riso e a rirem de si e dos demais, é um momento conjunto de despir-se das convenções colocadas fora do espaço da lona e rir em grupo de tudo que está dentro da lona ou das situações sociais, que o palhaço torna risível.

Os espetáculos cômicos de Bebé, mesmo que com uma ou outra expressão ou contextos herdados do melodrama, não têm mais hoje essa função, ela deu lugar a uma comicidade grotesca muito própria do palhaço Bebé e sua trupe. Bebé mesmo reconhece que nos tempos atuais “[...] as coisas ficaram mais simplificadas. De antigamente para hoje, tu vai cortando os atos das peças. Tira o ato lá do meio, ninguém se dá conta, só nós. [...] Teve um dia aqui em Pelotas que eu tive que cortar aquele ato e deu a sequência toda ali”[81]. O mais importante do espetáculo não é a história em sequência, mas a habilidade do cômico em inserir uma anedota ou fazer um aparte com alguém da plateia.

Algumas folhas aleatórias guardadas por Ana Maria Almeida trazem depoimentos, homenagens e até abaixo-assinados feitos por iniciativas de pessoas das comunidades de algumas cidades, solicitando a permanência do teatro por mais tempo na localidade. Na cidade de São Gabriel, um texto datilografado em nome dos cidadãos da cidade, ainda do tempo do Teatro

[79] Norma Conceição. Entrevista concedida ao autor em 25 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.
[80] Entrevista com Moacir Rosa Gonçalves, em 26 de fevereiro de 2013. Pelotas/RS.
[81] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida do autor em 19 de agosto de 2012. Pelotas/RS.

Serelepe, solicita a ampliação da temporada e expressa:

> Com a chegada inquietante de Bebé e Cia. nossa cidade voltou aos bons tempos, onde sonhar ainda era possível.
> [...]
> Somos pacatos e quase não dávamos importância para shows e peças teatrais, somos interioranos e pouco ou quase nada dos grandes espetáculos, chegou até nosso alcance. E foi então que a lona se fez palco no coração de São Gabriel
> [...]
> Foi anunciado que sem demora partirão de nossa cidade... Bebé! Diga que isto é apenas mais uma piada, [...] e que ficarás mais tempo por aqui: alegrando e colorindo um pouco mais nossas vidas, com a magia multicolorida de cada show de variedades e cada peça teatral. Bebé e Cia., fiquem mais tempo!

Da cidade de Rio Grande/RS, com data de 04 de junho de 1998, há um oficio de um casal de empresários locais com as assinaturas e folha timbrada da empresa, no qual, entre elogios e agradecimentos, está registrado:

> Venho através deste, manifestar com toda a sinceridade e admiração, o nosso agradecimento por ter essa companhia (BEBÉ), nos proporcionado muitos momentos de alegria e descontração, que hoje em dia é muito difícil, conviver com alegria, pois a situação está muito difícil para todos.
> [...] Estou agradecendo em nome da minha família mas gostaria que fosse em nome do povo Riograndino.
> Gostaríamos se possível, saber as Cidades que vocês irão apresentar os espetáculos, para que, se possível nós (sic) iremos assisti-los.
> Podem ficar certos que, as noites de nossa cidade ficarão vazias e tristes quando partirem.

Em Canguçu-RS, a solicitação datada de 25 de outubro de 2003, com diversas assinaturas em nome da comunidade, inicia com um texto que, entre os motivos da solicitação, destaca:

> [...]
> Pelo fato de não haver em Canguçu, um local de diversão que permita a família reunir-se e assistir a um espetáculo cultural, e também o fato de o personagem principal, “Bebé”, ser de uma receptividade espantosa no seio popular, tornando-se pessoa querida de toda a população, com comentários diários e frequentes em todas as rodas de conversa na comunidade, no que diz e faz nas diversas peças que apresenta, a perfeita recepção comunitária.
> Por tudo isso e muito mais, que poderia ser apontado é que ousamos solicitar a revisão na decisão de ir embora tão cedo de nossa cidade, visto que faz pouco mais de um mês que por aqui aportou, e decidisse ficar mais tempo, alegrando nossa pacata, mas apaixonante comunidade.

Na mesma cidade de Canguçu, poucos dias depois, durante a mesma temporada, há o registro de uma Moção de Louvor entregue pela Câmara de

Vereadores do município para a Companhia do Teatro de Lona do Bebé, “pelos excelentes trabalhos artísticos e culturais que dispuseram a comunidade [...] proporcionando entretenimento, lazer, descontração e muita alegria a todos os cidadãos canguçuenses, indistintamente de classe social”.

Esses registros citados são apenas alguns exemplos, há outras cartas de fãs e documentos sem datação ou origem também com o mesmo teor provenientes de outras cidades por onde o grupo passou e que Ana Maria guarda. Segundo ela, havia muitas outras que ficaram perdidas nas mudanças realizadas.

Através disso, é possível perceber que o circo-teatro é, ao mesmo tempo, um espaço transitório e fixo. Fixo, porque os limites da família estão no que concerne à lona, o palco e trailers. Esse lugar define de alguma maneira a sua territorialidade. Porém, esse território é algo efêmero, ele não se define em mapa, em espaço geográfico, em região culturalmente delimitada. Ele pode estar na periferia de uma grande cidade, no centro de uma pequena localidade, na praia, no canteiro central de uma grande avenida.

Os olhos do público, que enxergam de fora, percebem esse espaço como algo provisório, como algo que compõe um cenário, preenchendo um terreno abandonado, uma paisagem antes enfadonha e que por alguns instantes é ressignificada. Essa “saudade” que costuma deixar quando desmonta a lona e durante anos não volta àquela localidade, conforme afirma o próprio Bebé, para além de uma estratégia de sobrevivência do próprio circo-teatro, é uma estratégia memorial. O espaço vazio do terreno após a partida torna-se um lugar de memória dos frequentadores do teatro. O público não se esquece da localização de onde a lona foi montada e ao espaço também associa os momentos de alegria ali vividos. Em todas as entrevistas realizadas, as lembranças de uma peça teatral apresentada, ou o que ocorrera naquele espetáculo, ou quem o acompanhava naquela noite, estava sustentada na lembrança do lugar, do bairro, da localização do terreno onde a lona estava erguida.

A relação do trabalho teatral itinerante e efêmero do cômico e sua trupe está assim ligada à cidade e à composição do seu espaço físico. Misturando a materialidade da lona e seu aparato estrutural com o espetáculo, o riso e os

sentimentos que gera, a saudade que fica é que o fenômeno ocorre. É na sua carga de significados individuais e coletivos que esse encontro acontece. Companhias, como a do Teatro do Bebé, fazem parte das cidades, desde muito tempo, e expressam uma teatralidade que compõe o próprio espaço da cidade enquanto lugar de convivência da diversidade humana, onde a comicidade e o riso estão historicamente presentes.

O espaço teatral, apesar de remeter a um teatro tradicional como o palco italiano e elementos de cena tradicionais que misturam adereços e figurinos realistas entremeados por um cenário pictórico, é desconstruído pela figura extracotidiana do palhaço. Bebé encara comicamente situações familiares cotidianas, cria uma proximidade com a cena que extrapola os limites entre palco e plateia e cria uma relação de proximidade totalmente diferenciada do teatro realizado nas casas de espetáculo tradicionais. Possivelmente esteja nessa fala de iguais, de um grupo teatral familiar, que vive no dia a dia os mesmos problemas e desafios das famílias que os assistem, com a diferença de que habilidosamente o cômico Bebé consegue transformar essas situações reais em insumo para as situações de cena, transformando as dificuldades e as agruras do cotidiano em situações risíveis. Nesse momento há a identificação, a admiração por tornar os problemas comuns das pessoas em algo mais leve.

O Teatro do Bebé desarticula o próprio modelo de teatro oficial, com uma cena *clean* com detalhes e expressões minimamente calculados, extremamente bem dirigido e depurado. Ele não visa a depurações: ele é o próprio escárnio. Sua constituição carrega, mesmo que de uma forma indireta, uma afronta à forma teatral séria dos espaços oficiais. Sua continuidade nos dias atuais, com razoáveis plateias todas as noites da semana e fins de semana sob a lona armada nos terrenos periféricos, nos canteiros centrais de avenidas, zomba de alguma maneira dos espaços oficiais das artes. Uma forma de picardia para com os espetáculos teatrais que ocupam as glamorosas e centenárias casas teatrais dos grandes e médios centros urbanos, que, na atualidade, muitas vezes, sequer conseguem atrair público para uma temporada de final de semana.

Mesmo sendo uma prática cultural que constituiu a trajetória do teatro no

Brasil, uma vez que teve grande abrangência em diferentes estados e cidades do interior do país no auge do século XX, o circo-teatro foi por muito tempo ignorado pela historiografia oficial do teatro brasileiro, e ainda pode-se dizer que não possui a devida atenção junto aos espaços acadêmicos. No entanto, há pouco mais de uma década o circo-teatro tem ganhado atenção de recentes pesquisas na área da história, das letras e da comunicação. Essa valoração do circo-teatro remete ao merecido preenchimento de uma lacuna memorial da participação desses artistas na cena cultural do teatro brasileiro, mesmo enfrentando a resistência de setores artísticos que se baseiam em um teatro firmado nas grandes obras e teorias europeias e norte-americanas e que se pretendem oficiais.

O teatro antropofágico-tupiniquim ao estilo de Bebé é, no entanto, não só história, ele ainda é o presente, é a memória e, como bem lembra Nora (1993, p. 09), “a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução”. Enquanto uma atividade que ressignificou aspectos do circo, através do teatro, não necessariamente nessa ordem, ela continua representativa de uma forma de arte e também de vida bastante peculiar e que possui uma representação memorial e afetiva de entretenimento para as comunidades. Para Seibel,

> A arte circense de hoje é o espetáculo mais antigo do mundo. Tem origem nos rituais, com seus três elementos básicos: movimento, voz e música que incluem os opostos cômico-dramático. A arte circense tem conservado através do tempo e espaço circular a qualidade do ritual de comunicação direta dos espectadores. (tradução do autor) (SEIBEL, 2007, p. 06)

Considerando os devidos contrastes de origem e atividades entre o circo e o circo-teatro, ambos possuem essa característica da proximidade e desse ritual que é próprio da atividade artística itinerante. Por tudo isso, pode-se afirmar que a atividade do Teatro do Bebé, assim como outros circos-teatro a seus moldes, é uma manifestação cultural representativa da comicidade na contemporaneidade. Uma atividade que, a julgar pelo momento de cada vez maior avanço tecnológico e das possibilidades eletrônicas de divertimento e lazer, poderia ter entrado em declínio e até mesmo desaparecido, como aconteceu com inúmeros outros grupos-familiares no país. Todavia, ele segue

ativo, pois tem o respaldo do público que o acompanha e desafia o olhar daqueles que pensam a cultura a partir de arquétipos estritos ou modelos pré-estabelecidos.

4.2 AS REIVINDICAÇÕES MEMORIAIS DA ÁREA CIRCENCE: E O PATRIMÔNIO, O QUE DITA?

No que se refere às políticas públicas para a área do circo e do circo-teatro, tem se visto uma necessidade cada vez mais premente de articular de forma eficaz as instituições responsáveis pela difusão e fomento das artes cênicas com as de patrimônio, a fim de efetuar inventários, registros e também propostas de salvaguarda das práticas culturais dessas famílias. O que acontece muitas vezes é a falta de percepção da historicidade dos circos, dos circos-teatro e das artes em geral enquanto trajetória memorial em constante transformação e articulação de diferentes fatores de tempos diversos. Sobre isso, constata Silva (2008, p. 19):

> [...] quando qualificam um espetáculo como ‘novo’ e ‘contemporâneo’, tomam essas palavras exatamente do senso comum, e com isso perdem a possibilidade de compreender a riqueza que representa a história do circo na produção artística, no passado e no presente, como patrimônio cultural brasileiro.

Nessa compreensão, cabe o debate para um olhar patrimonial que tem sido reivindicado por alguns setores da comunidade circense e que tem permeado o campo das políticas públicas para a área nos últimos anos. Percebe-se assim, no período atual, um debate cada vez mais intenso, e que perpassa transversalmente diferentes áreas com a questão da memória e do patrimônio. No setor das artes circenses, não poderia ser diferente. A consciência das dificuldades enfrentadas e as renovações e ressignificações empreendidas pelos momentos atuais têm motivado um olhar memorial e patrimonializante sobre a atividade.

Nesse ponto, vale retomar a noção de patrimônio, e faz-se isso a partir do que Ferreira (2011, p.37) expressa como uma “expressão política da memória”, em que o passado passa a ser gerido no presente. Envolvendo questões identitárias, o patrimônio passa a ser reconstruído e ressignificado “por meio de dispositivos de diferentes ordens, tais como as emoções que a ele

vinculam-se". Partindo dessa premissa é que se passa a analisar a questão do olhar patrimonial sobre o circo e o circo-teatro nos tempos atuais.

Essa dinamicidade que se observa na teatralidade circense é o que impõe diferentes desafios ao campo patrimonial. Em sentido convergente, o circo também tem entrado na dinâmica da reivindicação patrimonial contemporânea sobre a prática da atividade das companhias tradicionais familiares. Um exemplo disso é a carta pública divulgada pela Associação de Famílias e Artistas Circenses, em 25 de março de 2008, solicitando o reconhecimento do circo como patrimônio cultural nacional.

> [...] O pedido é justificado pelos relevantes trabalhos do Circo, em sua diversidade, como **difusor das artes e da cultura popular**, ocupando praças, ruas, palcos e demais espaços que lhe são permitidos desde as metrópoles aos menores municípios, distritos, vilas e bairros periféricos das comunidades brasileiras, contribuindo no processo formador da sociedade e no desenvolvimento brasileiro.
> O Circo e as pessoas que o acompanham, não raro, fazem valer diversos preceitos da Carta Maior do País, dentre eles, os direitos sociais básicos garantidos no Artigo 6º da Constituição Federal, quando **proporcionam Lazer às plateias desprovidas de acesso aos bens culturais**, operando, a preços populares, como veículo de distribuição de alegria e riqueza cultural nessas localidades, principal característica do Circo.
> Homens, mulheres e crianças circenses contribuíram e contribuem na produção artístico-cultural brasileira **há quase dois séculos**, entretanto, todo conjunto que representam **as ações de nossos Mestres não está tendo o devido valor**. É urgente a necessidade de registrar suas histórias de vida.[82] (grifos nossos)

Como se pode verificar, estão presentes na carta dos circenses alguns pontos que foram destacados e que representam alicerces da reivindicação patrimonial. Primeiramente, se reconhecem como detentores de uma prática artística popular, o que se reafirma pelo entendimento de que cumprem uma espécie de papel social por alcançarem populações de menor poder aquisitivo

[82] O texto completo pode ser encontrado em <http://blogdocirco.wordpress.com/2008/03/25/carta-aberta/> Acesso em 01de dez. de 2012. Durante a pesquisa, também se tentou inúmeros contatos com pessoas ligadas à Associação, através de telefones encontrados no site, mas não foi obtido sucesso. Também foram mandados inúmeros e-mails para pessoas que pudessem aprofundar questões sobre o pedido, infelizmente também não foi obtido retorno. Conforme informações prévias de outras pessoas ligadas à área, a associação não estaria mais em funcionamento, ou estaria com os trabalhos parados. Isso demonstra também a dificuldade de organização dos circenses, grupos que trabalham em uma lógica organizacional diferenciada daquela em que as instituições atuam, tanto no setor público quanto na sociedade civil. O circense precisa estar na estrada para prover o sustento e a continuidade do trabalho, é uma dinâmica de vida, ao passo que também é a forma de resistência da própria prática cultural da qual fazem parte.

e que não têm acesso a outros bens culturais. Mais adiante, há a constatação temporal do trabalho que realizam, e a atual falta de atenção aos circenses, reafirmadas por fim pela urgência de registrar as histórias, ou seja, de representações compartilhadas que identificam a memória coletiva dos circenses. Esses movimentos colocam a modalidade artística circense dentro do movimento atual alimentado pelas transformações cada vez mais constantes, frutos das incertezas de uma sociedade globalizada.

Nas recentes ações implementadas pelo governo federal em diferentes áreas da cultura nacional, a fim de democratizar os espaços de decisão sobre políticas públicas para o setor, também é possível detectar as reivindicações sobre a preservação da memória dos circenses. Os Colegiados setoriais são um exemplo desse espaço reivindicatório sobre políticas públicas para essas diferentes áreas e expressam com maior ou menor profundidade a voz da sociedade civil.

As setoriais para debate do Plano Nacional de Cultura foram criadas nas diferentes áreas de atuação da vida cultural do país, compostas por representantes da sociedade civil ligados ao tema e por representações governamentais. A formação dessas setoriais, instituídas por decreto oficial e regulamentadas por portarias e regimentos internos específicos, institucionaliza a participação da sociedade civil nas instâncias de decisão das aplicações do erário público e projetos de governo. A gestão cultural nesses moldes passou a ser instituída e regulamentada a partir de 2005, com a reestruturação do Conselho Nacional de Políticas Culturais[83].

Dentro dos Colegiados Setoriais, foram estabelecidos grupos de trabalhos sobre temas transversais. Na Câmara Setorial de Circo (BRASIL-CNPC, 2010, p.24), a divisão deu-se nos temas de direitos autorais, formação e pesquisa, economia da cultura, questões trabalhistas e tributárias, e memória e patrimônio. Percebem-se, através da análise do relatório, reivindicações constantes ao que se refere à memória das artes circenses no Brasil. No

[83] O Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC é um órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura e foi reestruturado a partir do Decreto 5.520, de 24 de agosto de 2005. Este órgão tem como finalidade “propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional’”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/sobre-o-cnpc/>. Acesso em 04/07/2012.

Seminário Nacional de Formação da Câmara Setorial de Circo, ainda no ano de 2005, logo no início das atividades da setorial, destacam-se pontos relativos ao tema: “Formação, pesquisa e memória”. Que, segundo a descrição, reporta-se a:

> Reconhecer, preservar e estimular a tradicional atividade das artes circenses; Compreender a pesquisa e a formação da memória como atividade permanente fundamental no processo de formação do artista; Entender os centros de formação como espaços naturais de preservação da memória, desenvolvimento da pesquisa, difusão do conhecimento e ainda como parceiros nos programas de inclusão digital; [...] Necessidade de regulamentação dos espaços de formação em circo, respeitando a natureza de como essa arte se apresenta/notório saber; [...] Ausência de programas de incentivo e registro da memória do circo no Brasil; [...] Urgência nos programas para registro e memória. (BRASIL-CNPC, 2010, p. 17)

Tal questão pode ser analisada como um reflexo das reivindicações patrimoniais contemporâneas, presentes em diferentes grupos e que compartilham memórias e traços identitários estabelecidos temporalmente. A reivindicação patrimonial é tratada por Candau (2012, p. 159) como uma atividade que “se pensa a si própria como um elemento do patrimônio: ela é considerada como um ‘investimento identitário’ a ser transmitido”. Todo o movimento de mudanças das estruturas, antes mais lentas dos tempos em que os circos e teatros populares viviam entre sociedades ruralizadas, mas que hoje se deparam com uma sociedade com constantes mudanças, leva a esse sentimento de perda, de esquecimento. Um sentimento compartilhado por uma parcela da sociedade civil que representa esses grupos e que através de mecanismos de participação nas políticas públicas passa a dividir essa necessidade memorial com o poder público, a fim de que se concretize ações no sentido de salvaguardar a memória circense.

O Estado brasileiro na última década tem se debruçado sobre um projeto de governo que visa a incentivar a discussão de questões relativas à memória e patrimônio nas diferentes áreas do âmbito cultural do país. Um exemplo disso é o Plano Setorial de Circo, que reuniu as propostas debatidas durante cinco anos, de 2005 a 2010, na Câmara e Colegiado Setorial. Na fala de alguns representantes e artistas eleitos para o colegiado, pode-se observar as reivindicações que compreendem o trabalho que realizam enquanto arte popular, tradição e enquanto bem cultural passível de políticas de memória e

patrimônio, como na fala do representante do Circo Social do Rio de Janeiro, Claudio Barria:

> Por que existe um nível superior em dança, música e em Circo não? Isso é parte da nossa colonização, e da cultura de elite que fez sua formalização há mais tempo, e mais tarde as universidades foram incorporando as danças e músicas populares no ensino formal. No caso do circo isso não aconteceu, pois sempre foi uma arte popular. (BRASIL-CNPC, 2010, p.38)

Na mesma linha, a delegada Joelma Costa, representante dos artistas no colegiado e coordenadora do grupo transversal de "Formação, Pesquisa e Memória", ressalta, em reunião realizada em 04/12/2006, que: "Foi muito importante a presença do IPHAN na reunião onde foi verificado por eles que não há políticas públicas para o Circo nesse campo" (BRASIL-CNPC, 2010, p.38-39). O mesmo assunto é reforçado na fala do delegado Marcio Stankowich, representante de São Paulo: "Eu tenho certeza que nesse GTT, todos os pontos levantados eram unanimidade com as outras áreas, pois todas são muito carentes nestas questões de patrimônio e memória" (BRASIL-CNPC, 2010, p.39).

Como resultado desses debates, o Plano Setorial de Circo (BRASIL-CNPC, 2010, 73-75), no que tange ao incentivo, proteção e valorização da diversidade artística e cultural brasileira, propôs 33 ações divididas em 5 eixos e 11 diretrizes, sendo um eixo específico para a área da memória do circo, com duas diretrizes. Entre essas, destaca-se a diretriz sobre a promoção de ações de valorização e conscientização sobre a arte circense e propõe como ações o "reconhecimento do circo itinerante tradicional familiar como patrimônio cultural" e também o apoio ao "[...] reconhecimento profissional de mestres circenses, por meio de título de 'notório saber' ou 'mestre artífice'". No mesmo documento, está prevista como diretriz a "implantação de política voltada para apoio a publicações e a ações de registro e preservação da memória do circo", propondo ações como:

> [...] registro da memória do circo e dos mestres circenses; Capacitar os circenses para correto recolhimento e conservação do acervo/material para museus e acervo; Ampliar os programas e investimentos de registro e difusão da atividade circense como um todo; Realizar inventário das técnicas e saberes de todos os seguimentos da atividade circense. (BRASIL-CNPC, 2010, p.75)

As propostas do plano setorial têm revertido em algumas ações por parte do governo. Junto à Funarte é mantida a Escola Nacional de Circo, com sede no Rio de Janeiro, além de editais específicos, como o "Prêmio Funarte/Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo"[84]. Outras ações no que se referem à memória têm ganhado corpo nos últimos anos, como a reivindicação por "estudos que viabilizem o reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPAHN/MinC)", assim como a proposta da criação de um museu brasileiro dedicado ao circo, já em processo de estudos junto ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)[85].

Além da reivindicação dos circenses há também, desde 2003, um projeto de lei[86] em andamento no Senado Federal que aborda esse reconhecimento. No entanto, o projeto de lei em si não denota uma preocupação direta com esse reconhecimento, e como ele seria efetivado, está na verdade buscando uma normatização para os circos e artistas, uma adequação em relação aos espaços e utilização de animais nos espetáculos. A questão do reconhecimento do circo enquanto patrimônio é um adendo, uma espécie de "enfeite" ao projeto apresentado.

A partir dos exemplos trazidos, um sobre a reivindicação da sociedade civil e outro que parte do poder público, percebe-se por parte do segundo, no que tange às legislações em andamento, uma tentativa de colocar o patrimônio como uma visão simplista ou neutra, quando na realidade ele está inserido em uma estrutura que é parte de um discurso. Segundo afirma Prats (2005, p. 21),

---

[84] Informação disponível em: <http://www.funarte.gov.br/circo/premio-funartepetrobras-carequinha-de-estimulo-ao-circo-2011> Acesso em: 04 de julho de 2012.

[85] Notícias disponíveis em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/06/colegiado-setorial-do-circo> e <http://www.museus.gov.br/noticias/proposta-de-museu-dedicado-ao-circo-marcou-visita-de-tiririca-ao-ibram/>. Acesso em 09 de junho de 2012.

[86] O PLS 397/03, que propõe primeiramente o reconhecimento do circo como patrimônio nacional, tem na realidade seu texto voltado à regulamentação e cadastro das companhias circenses que atuam no Brasil e também a questões relacionadas ao tratamento e utilização de animais nos espetáculos. Segundo informações da Câmara Federal, ao todo são 17 projetos de lei em tramitação que tratam da questão polêmica do uso de animais nos espetáculos circenses. O que se percebe é que na mesma via em que se admite a trajetória memorial e histórica do circo, esses projetos trazem em si a preocupação com problemas contemporâneos que se chocam com a tradição circense. Fontes consultadas: < http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2005/08/11/circos-poderao-ser-considerados-patrimonio-cultural-brasileiro> e < http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/412866-MAIORIA-DAS-PROPOSTAS-PROIBE-USO-DE-ANIMAIS-EM-CIRCO,-MAS-ASSUNTO-E-POLEMICO.html> Acesso em 30 de Nov. de 2012.

em relação às ações do Estado sobre os espaços patrimoniais, a neutralidade mostra-se ilusória, uma vez que esses espaços são narrativas construídas em torno de um bem cultural. Cabe assim ressaltar que, segundo o autor, toda a "ativação patrimonial"

> [...] comporta um discurso, mais ou menos explícito, mais ou menos consciente, mais ou menos polissêmico, mas absolutamente real. Este discurso se embasa em umas regras gramaticais *sui generis*, que simplesmente recordarei, que são: a seleção de elementos integrantes da ativação; a ordenação destes elementos (como equivalente a construção das frases do discurso); e a interpretação (ou restrição da polissemia de cada elemento-palavra mediante recursos diversos, desde o texto até a iluminação, ou a localização). (PRATS, 2005, p. 20, tradução nossa)

Sob o prisma reivindicatório da preservação e valorização das memórias dos artistas circenses, que se vê de forma abrangente no que tange ao relatório da Câmara Setorial de Circo, mas que ainda não foi aprofundada pelas políticas públicas oficiais, é preciso que seja levado em consideração alguns fatores prementes. Primeiramente, essas ações reivindicativas da memória por parte dos artistas mambembes partem do contexto social contemporâneo.

Os circos-teatro, ou teatros de lona, como no caso do Teatro do Bebé, com as devidas especificidades, são parte desse contexto de um paradigma pós-tradicional, como bem expressou Giddens (1997), quando abarca os aspectos que ligam a memória coletiva, sob a ótica de Halbwachs, à sua relação com a identidade dos indivíduos e como tudo isso se coloca no período contemporâneo da globalização frente à quebra e ao surgimento de novos paradigmas impostos pela nova ordem social estabelecida. O sociólogo expressa, em sua fundamentação sobre as tradições, dentro das quais giram hoje as discussões sobre preservação da memória e as ações de patrimonialização, alguns aspectos que retomam o papel dos guardiões dos saberes tradicionais, e que muito se aproximam com a realidade dos circenses e com o que foi visto, até aqui, sobre o trabalho cômico do palhaço Bebé. Segundo Giddens,

> [...] a maioria das tarefas exige habilidades; elas são ensinadas pela aprendizagem e pelo exemplo, e aos apelos ao conhecimento que elas incorporam são protegidos como arcanos e esotéricos. A mística

> exige iniciação por parte do recém-iniciado. Por isso, as pessoas dotadas de habilidades especiais são, na verdade, muitas vezes guardiãs, mesmo que essas habilidades sejam mantidas relativamente separadas das aparições mais abertamente tradicionais da sociedade. Entro os !Kung, por exemplo, caçar é uma habilidade desenvolvida pela prática durante muitos anos, protegida mas não estruturada pelos ritos de iniciação. (1997, p. 100-101)

Por tudo que se viu nos capítulos anteriores, quando se expressa na voz dos que trabalham com Bebé, assim como em suas habilidades cômicas, além da sua autoafirmação enquanto cômico e sua justificativa genética para o trabalho, bem como a não linearidade de uma forma estruturada da aprendizagem do trabalho artístico junto ao circo-teatro, com um ritual específico, aproximam a atividade do trabalho artístico, com respaldo às suas especificidades, do que expressou Giddens. Assim, quando se fala em mestres, guardiões, conhecedores das artes circenses, poder-se-ia fazer a ponte sobre o cômico-palhaço, personagem símbolo do Teatro do Bebé. O palhaço Bebé é herdeiro de um saber-fazer. O trabalho do cômico, como se vislumbra na atividade do circo-teatro, ganha um caráter tradicional no momento em que passou a ter características que são compartilhadas por um grupo e esse ensinamento ou aprendizagem da prática ocorre no cotidiano. A sistematização do trabalho ocorre na dinâmica do mesmo, ele é aprendido pelos mais novos através da observação, se faz das necessidades que se apresentam. Ela se conforma como uma atividade profissional que pode ser comparada a outras profissões e modos de fazer do passado que respondiam a necessidades importantes que compunham traços do tecido social dessas comunidades.

Tal entendimento é o que tem sido a base para programas como “Tesouros humanos vivos” desenvolvido em países como Japão e que, segundo Abreu (2009, p. 85), tem servido de base para ações da UNESCO no que compete à salvaguarda do patrimônio imaterial, no qual, diferentemente da concepção de patrimônio de pedra e cal, tem promovido a valorização do “saber-fazer”, seja através de ações de “registro, coleta e arquivamento das manifestações culturais” ou, então, do reconhecimento oficial dos detentores desse saber-fazer, compreendendo que há um sistema de transmissão desses conhecimentos tradicionais que formam a representação.

Pimenta (2005, p. 20) afirma que a construção dessa figura emblemática e mítica do palhaço até os dias atuais se deve “ao sucesso das comédias de picadeiro”, e que deriva disso a afirmação de que “um bom circo depende de um bom palhaço”. E é o que se pode observar claramente no trabalho do Teatro do Bebé, algo peremptoriamente declarado por Bebé, por outros artistas do grupo/família e também na voz do público que o acompanha.

As questões impostas pelas prerrogativas contemporâneas necessitam perpassar por toda a análise em relação ao circo-teatro e sua continuidade, uma vez que compreendê-lo apenas como uma manifestação do passado é negar-lhe o aprofundamento reflexivo sobre o seu significado no presente. Esse tema será retomado novamente até o fim do capítulo. Agora, retoma-se ainda a análise das questões que se referem ao discurso patrimonial em relação às atividades artísticas circenses, com ênfase ao circo-teatro.

Por esse entendimento que inclui memória, tradição, transmissão e uma ligação que reúne os campos das relações sociais, econômicas e culturais de um grupo, a prática teatral do circo-teatro poderia, em alguns aspectos, ser vislumbrada no campo da cultura popular e tradicional. Afinal, quando se trata de cultura tradicional ou popular, geralmente se parte de um entendimento antropológico de organização de uma manifestação e o seu modo de ser naquele espaço, e consequentemente o diferencia dos demais grupos e define seu espaço no mundo. A recomendação da UNESCO Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989) diz:

> A cultura tradicional e popular é um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, o artesanato, a arquitetura e outras artes.

A ampliação do conceito de patrimônio, nas últimas décadas, abarcando questões de ordem imaterial, retoma a problemática conceitual, desde a sua concepção primeira sobre a valorização das manifestações folclóricas, como no caso brasileiro, quando ainda no período modernista, intelectuais como Mário de Andrade já desenvolviam ações nesse sentido. Esse desafio

conceitual é perceptível, até o mais recente Decreto nº 3.551 de 2000 que trata do registro do patrimônio imaterial brasileiro e reforçado através da Convenção de 2003 da UNESCO que trata da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Para Rotman,

> [...] a adoção da nova nomenclatura resulta problemática em vários sentidos: em primeiro lugar retroatrai discussões já superadas em outros âmbitos (fundamentalmente no da cultura), além disso, clausura certos debates e por último, introduz imprecisões e suposições a respeito dos alcances e características das produções culturais dos setores subalternos. (ROTMAN, 2009, p. 31, tradução nossa)

Através dessa postura crítica é que Rotman (2009) analisa o desafio dos gestores argentinos em definir como patrimônio as feiras de artesanato urbanas e suas regulamentações oficiais, bem como os conflitos à luz do patrimônio imaterial com a falta de sensibilidade no entendimento da dinâmica desses lugares e das pessoas que ali trabalham e convivem. Refletir sobre as problemáticas que acompanham a trajetória de construção do patrimônio é também um passo importante para desmistificar um olhar idealista e essencialista, muitas vezes lançado por políticas públicas ou mesmo pela sociedade civil ao que se refere à proteção patrimonial. O reconhecimento do valor imaterial contido em um bem cultural, ao mesmo tempo em que visa a abarcar novos olhares e difundir o conhecimento sobre uma manifestação cultural, está também colocado no âmbito das lutas políticas e sociais contemporâneas.

Dependendo de cada caso e do lugar de onde se olha, ora se mostra como um atenuador de desigualdades sociais, ora se constitui como mecanismo para reforçá-las. A questão da valorização das culturas populares provém desse embate sobre a proteção que dentro da história do patrimônio fora empregada primeiramente sobre os bens de ordem material, as obras de arte, os monumentos de pedra e cal. Se a preservação de um monumento concreto já trazia consigo as discordâncias sobre as escolhas e os motivos da preservação, as formas contemporâneas de compreensão do patrimônio - imaterial, genético, natural, paisagístico etc. – são consequências de um período histórico, no qual as relações de poder também estão presentes e elas precisam constar da análise na relação entre o grupo detentor dos

conhecimentos sobre a manifestação cultural e os setores públicos.

A recente concepção da noção de patrimônio imaterial e a valorização de culturas – manifestações e contextos organizacionais de grupos humanos – até então desconsiderados pela política patrimonial, traz consigo a preocupação com práticas populares e sua relação com uma concepção de cultura erudita. Muito além de um debate firmado em uma mera ideia de oposição, é preciso antes de tudo compreender que entre as noções de erudito e popular estão presentes uma luta nem sempre objetiva de representações que alimentam o conjunto de uma cultura dominante que se impõe através da afirmação de discursos valorativos sobre determinadas manifestações.

Da mesma forma, os campos popular/erudito, e as tentativas de classificação entre um e outro, não é algo tranquilo, pelo contrário, traz uma gama complexa de teias e diálogos, assim também o é qualquer processo de reconhecimento patrimonial. Pelegrini, quando fala da gestão brasileira contemporânea sobre o patrimônio imaterial, demonstra esse entendimento, quando esclarece que:

> Ora, a cultura, seja ela erudita ou popular, não pode ser avaliada como um conjunto preciso de dados que se conservam incólumes, haja vista que agregam significados e incorporam práticas ao longo dos tempos. Não obstante, cumpre-nos ressaltar que essas assimilações de valores e/ou reelaborações são recorrentes na dinâmica social das comunidades em que se inserem. (PELEGRINI, 2008, p.164)

É com essa consciência que se vislumbra a atividade teatral familiar do circo-teatro enquanto manifestação cultural, colocada hoje em um espaço periférico no âmbito da memória do teatro brasileiro. A teatralidade cômica do palhaço se expressa nas intervenções entre os números circenses, nas improvisações e em sua constituição performática que, por sua vez, relaciona-se diretamente com a constituição pessoal do ator intérprete. A dinâmica do espaço circense absorveu o palhaço no decorrer do tempo e, no caso dos circos-teatro, foi reelaborada para a prática teatral cômica, como acontece atualmente com o Teatro do Bebé.

O decorrer de todas as transformações que se apresentam constantemente ao mundo em globalização desenha um quadro positivo que possibilita trocas interessantes e de renovação entre as comunidades, mas

que, por outro lado, podem provocar a incompreensão e condições desiguais para o sustentáculo e continuidade das manifestações culturais (Idem, ib., p.165). Recorrendo novamente a Giddens (1997, p. 113), o sociólogo afirma que “a modernidade destrói a tradição”, para posteriormente fazer o contraponto em relação à própria afirmativa no que se refere ao papel importante exercido pela tradição na constituição da modernidade, tendo em mente a prerrogativa de Hobsbawm (1997, p. 10), que a coloca enquanto “invenção”, definindo-a como um “conjunto de práticas” que expressam uma ideia de “continuidade em relação ao passado”.

Mas a relação da tradição com a globalização em seus arrolamentos estruturais é o que melhor auxilia para a compreensão das incongruências que se mostram, uma vez que “a tradição controla o espaço mediante seu controle de tempo” e a globalização atua não através da presença, mas da distância e “não na sedimentação do tempo, mas graças à reestruturação do espaço” (GIDDENS, 1997, p. 118). O discurso que o autor emprega, ainda em 1997, anterior à realização da Convenção de 2003 da UNESCO, exemplifica aspectos do pensamento que alimentaria a atuação das ações dos estados-parte sobre o patrimônio imaterial. Assim, quando debate a ideia de “destradicionalização”, afirma:

> Nos dias de hoje, nos países desenvolvidos, a destruição da comunidade local atingiu seu apogeu. Pequenas tradições que sobreviveram ou foram ativamente criadas durante as fases anteriores do desenvolvimento social moderno têm sucumbido cada vez mais às forças do esvaziamento cultural. A divisão entre tradições grandes e pequenas, que em algumas civilizações pré-modernas sobreviveram durante milhares de anos, atualmente está quase desaparecida. É claro que as distinções entre “alta e baixa cultura” ainda existem, e estão associadas à persistência de um certo classicismo na primeira, quando comparado à segunda; mas isso só tem conexões marginais com a tradição do modo como a defini. (Idem, ib., p. 124).

Mesmo reconhecendo que a questão das culturas e da tradição na globalização é um tema bastante complexo e que a própria globalização hoje não é mais um movimento apenas do mundo ocidental, foi a partir desse olhar sobre os “perigos” oferecidos para as culturas “tradicionais”, devido ao novo quadro político-econômico mundial, que os estados deviam intervir com políticas públicas para a preservação de casos específicos. Essas ações que

possuem pouco mais de uma década foram aplicadas principalmente pelos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, e ainda estão em processo e já suscitaram experiências interessantes.

As ações de salvaguarda do patrimônio imaterial lidam com culturas vivas e dinâmicas que tratam de fatores não só culturais, mas políticos, econômicos, sociais das comunidades, o que exige também a reflexão permanente por parte dos gestores e intelectuais envolvidos sobre as próprias políticas instituídas. Assim, o próprio trabalho do agente cultural com o patrimônio imaterial pode ser visto no “entretempo” de sua própria prática, já que os planos de salvaguarda necessitam ser desenvolvidos com a comunidade hoje em acompanhamento permanente, analisando as implicações futuras em diálogo constante com o passado do grupo.

Construir esse olhar abrangente sobre as interfaces do patrimônio na atualidade e seus impasses, longe de buscar esgotar tais questões que a cada dia desafiam pensadores de diferentes áreas, foi uma forma de tentar interligar as reivindicações que foram trazidas anteriormente sobre o reconhecimento da memória e do patrimônio dos circenses para uma análise do tema em relação ao Teatro do Bebé. Para isso, é necessário considerar algumas particularidades que caracterizam o circo-teatro, ou o teatro de lona, ou ainda outros grupos que realizem espetáculos similares.

Pelo que se percebe temporalmente na atividade do Teatro do Bebé, há uma memória que o constitui no presente, uma memória profunda, mas que não está ancorada da maneira como acostumou-se a colocar a memória, em arquivos ou em lugares, ou em suportes específicos. Não se percebe na família Almeida o cuidado com a organização dos registros documentais e arquivos memoriais do trabalho artístico do grupo. O que o grupo possui como guarda são algumas caixas com fotografias esparsas, muitas sem identificação. Em algumas delas, os componentes do grupo sabem informar a cidade onde foi feita a imagem do espetáculo, outras rememoram o ano ou a década da imagem, outras, entretanto, não lembram mais nem um nem outro ponto que possa referendar temporalmente a imagem. No entanto, o que demonstram saber quase sempre é a peça em cartaz a partir da cena da fotografia, ou o momento que estava sendo representado naquela imagem – o personagem e a

parte exata da cena no contexto do espetáculo. Afinal, as inúmeras peças cômicas estão presentes na memória atual do grupo, uma vez que estão em cartaz ainda hoje, sendo parte do repertório apresentado.

A falta de preocupação com a guarda de suportes materiais de memória ou quanto à necessidade de um acervo fotográfico ou documental do grupo é consequência do mesmo estar em processo. Importa mais aos atores e família a próxima temporada do espetáculo, ou a venda de ingressos para a apresentação da próxima noite, do que o registro imagético ou documental do espetáculo apresentado já pela enésima vez sobre o palco.

A maioria dos poucos documentos guardados pelo grupo se concentra no espaço temporal entre a década de 1980 até os dias atuais. Entre os arquivos familiares que foram disponibilizados pela família para a pesquisa, encontram-se recortes de notícias de jornais e alguns documentos referentes a temporadas do grupo em diferentes cidades.

O trabalho desenvolvido pelo grupo, mesmo com toda a carga tradicional nos traços de organização familiar e do trabalho cênico e mesmo com as dificuldades impostas pelo momento contemporâneo, não faz parte, ainda, no que se refere aos seus detentores, de um contexto de preservação memorial, ou de valoração histórica do próprio trabalho. Percebe-se, assim, que esse olhar memorial e histórico é muito mais um olhar forasteiro.

Nesse caso, pode-se arriscar a dizer que não há uma atuação aprofundada por parte da família, da ânsia memorial contemporânea da qual trata Candau, e que a explicita no seguinte colocação:

> [...] a paixão memorial pode revelar uma rejeição da representação que fazemos de nossa identidade atual, projetando no passado e, por vezes, ao mesmo tempo no futuro uma imagem do que gostaríamos de ter sido, imagem obsessiva que nega as alterações e a perda, ou imagem alucinada da beleza do morto, construída a partir de arquivos, traços, monumentos, objetos, relíquias, ruínas e vestígios. (CANDAU, 2012, p.18)

A família que prossegue com a atividade artística utiliza-se da historicidade do circo-teatro na família para a promoção do trabalho, como se nota em diferentes reportagens e em narrativas, enquanto um diferencial dessa forma de teatralidade (Figura 30). Mas não se observa o mesmo quanto à guarda dos suportes memoriais que ajudam a contar essa história. Assim, a

memória permanece presente de alguma maneira no cotidiano do fazer teatral e da vivência familiar, porém, ela é recriada e ressignificada no presente, por isso talvez se espelhe no passado, mas não se apegue a esses referenciais de uma forma apaixonada, conforme a reflexão anterior trazida por Candau.


Uma geração de artistas mambembes

Segundo A RAZÃO

A arte que atravessa gerações

O Teatro de Lona do Bebê volta a Santa Maria após 40 anos de estrada

Figura 30 Reportagem do Jornal A Razão de Santa Maria, em 22 de abril de 1999. Capa e reportagem do Segundo Caderno. Destaque para a chamada memorial das manchetes sobre o grupo. Fonte: Acervo da família.

As fotografias de espetáculos, os poucos recortes de jornais de algumas cidades por onde passaram, bem como cartas de fãs e admiradores, estão guardadas junto com as fotos familiares de casamentos, festas de aniversários, comemorações familiares. Não há a classificação entre um e outro, uma vez que o trabalho e a família constituem elos que se complementam. O olhar sobre o trabalho não ganhou um status em separado, em que se mostra como necessária a guarda e classificação dos documentos, ele está no mesmo patamar da vida em família. Ele é a vida em família e a vida em família compõe o trabalho cênico.

Se a memória está no próprio trabalho e é através dele que o passado do grupo é revisitado no presente, essa memória também pode ser vista dentro de um esquema de longa duração quando se pensa no risível, quando se relaciona a figura do palhaço a toda sua trajetória no decorrer do desenvolvimento das sociedades humanas no ocidente. Essa memória não estática, mas dinâmica e que se transmuta conservando, perdendo e adaptando suas características, definiu-se dentro do contexto artístico do Brasil do século passado, com as ligações entre aspectos do circo com os shows de variedades, do teatro com os melodramas e do cômico nacional, possibilitando

o surgimento do circo-teatro ao estilo do Teatro do Bebé.

Sendo que o trabalho artístico passou por diferentes mudanças, o que se percebe hoje é um retorno ao grotesco. Não se sabe, porém, se esse grotesco pode ser visto da mesma forma em sua função risível que teve em outros períodos da humanidade. Não se ri hoje da mesma forma e das mesmas coisas, mas o fato é que Bebé, em sua prática, reavivou de forma robusta e marcante essa característica. Quando fala das transformações de outras épocas para hoje, José Ricardo discorre sobre sua iniciativa de inserir a picardia em sua atuação e nas palavras que usa, demonstrando também que sofrera repreensão no passado recente, visto que o circo-teatro, com seus melodramas moralizantes e sua necessidade em ser aceito pelos ambientes familiares e as instituições conservadoras do interior, também passou a desenvolver na família essa atenção com o que propagava.

> José Ricardo – Antigamente, no Serelepe, Deus o livre se falasse alguma coisa mais picante. Ele era... Aquela época era uma época diferente. Mas hoje, meu Deus do céu, tu olha os bailes funk o pessoal dançando [...] e mostram na televisão. O teu filho vê, a tua filha vê. Não tem coisa mais feia do que o gesto. É, ou não é?
> [...]
> O gesto é mais feio do que você falar “ah, vai à merda”. Eu posso dizer “ah, vai à merda, cara” (*tom de banalidade*). Fica até um troço carinhoso “ah, vai à merda” (*tom sereno*) uma coisa que, né... Os artistas não desejam “merda” quando o cara vai entrar em cena? Então não tem o que dizer. [...] Vou te dizer uma coisa que eu que fiz, de colocar uma picardia num troço e injetar uma coisa dentro de uma comédia que já estava escrita. Que daí todos eles (*outros palhaços de circo-teatro*) começaram a copiar, todos eles começaram a fazer. Mas isso eu posso dizer de fonte segura, eu comecei. Eu comecei. Eu mudei todos esses textos que todo mundo leva hoje. Eu comecei a mudar. Aí é lógico, os caras vão fazendo diferente depois, vão aperfeiçoando melhor, mas eu mudei e passei a dizer uma “merda”, de dizer “vai tomar no rabo” em cena. Agora todo mundo fala “vai tomar no rabo, cara”. Mas antes, “Deus o livre”, diziam. Mas o pessoal começou a rir. O cômico tem disso, ele vai naquela sequência por onde o pessoal tá rindo.
> Entrevistador – Então esses textos tu pegaste e colocaste essas questões, esse teu jeito...
> José Ricardo - Exatamente.
> Entrevistador – E aí foi copiado...
> José Ricardo – Exatamente.
> Entrevistador – Sinal de que foi bom?
> José Ricardo – Tinha peças, por exemplo, que ninguém levava mais. Mas aí eu pensei assim, puxa vida, aquela comédia eu posso fazer desse jeito assim, assim... Vou fazer. Acabou que continuei fazendo. E todo mundo (*os cômicos de outros circos-teatro*) começou a levar as peças. Vinham pra mim e perguntavam “cara, o que que tu tá levando?”. Eles não se conformavam, não se conformavam porque eu transformava o drama em comédia... Uma peça aí que eu levo

> agora estava abandonada que é “O carrasco da escravidão”. Eu levo “O carrasco da escravidão” e olha, tem de 300 a 500 pessoas dentro do teatro para assistir. Mas não é só levar, tem que ver o jeito que eu levo “O carrasco da escravidão”. Tem gente que assiste “O carrasco da escravidão” uma vez comigo e volta de novo. [...] Eu faço aquele preto, mas eu faço aquele preto velho meio humilde, ingênuo, mas com um pouco de picardia nos troços que ele vai falar, entendeu?
> [...]
> Entrevistador – Mas você o faz como Bebé?
> José Ricardo – Não. Faço um escravo, antes da Lei Áurea.
> Entrevistador – E ele é o cômico da história?
> José Ricardo – É. Ele é a alma boa da história[87].

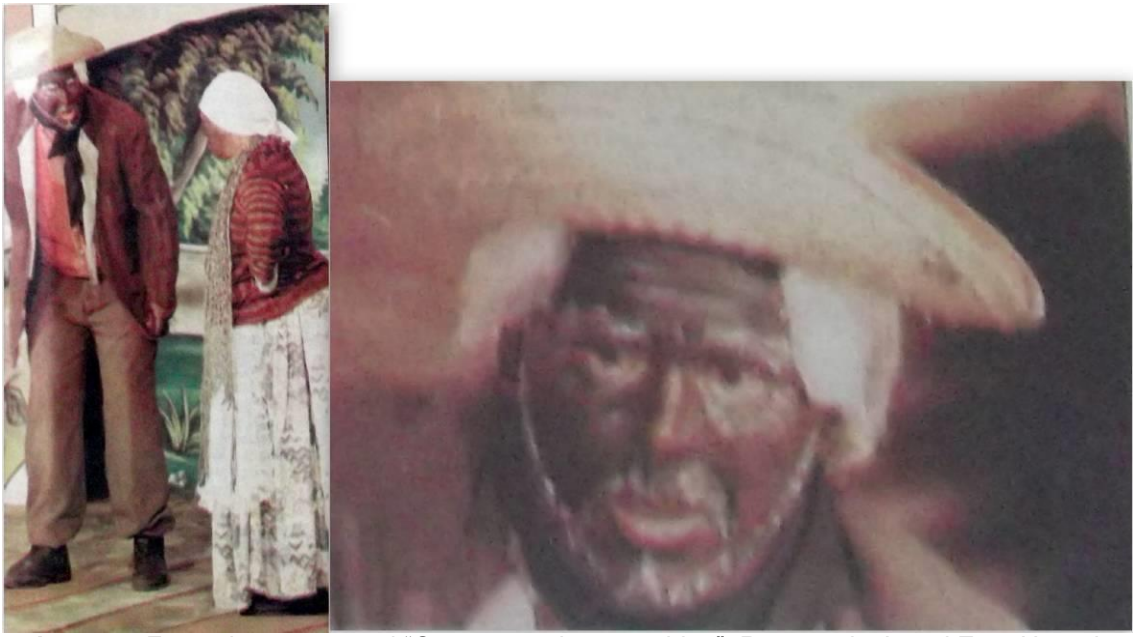


Figura 31 Fotos da peça teatral “O carrasco da escravidão”. Recorte do Jornal Zero Hora de Santa Maria, s/d. Fotos de Nabor Goulart. Fonte: Acervo de Norma Milke.

O ator inicia a fala censurando a forma como a televisão, a mídia e outras manifestações culturais abusam das questões da sexualidade. Em diferentes momentos de entrevistas e conversas informais na convivência com o ator, ele demonstrava essa inquietação que era também uma forma de justificar as ações grotescas do seu personagem em cena. O que se percebe no decorrer dessa conversa transcrita acima é que essa autojustificativa transforma-se logo mais em uma autoafirmação e aparece o “orgulho” de ter sido o responsável pela ressignificação das peças dos repertórios do circo-teatro. O *feeling* do artista em perceber o público e adaptar os trabalhos àquilo que chega até eles em consonância com o que a indústria cultural produz hoje, seja utilizando desses bens, seja criticando-os, é seu diferencial, também

[87] Entrevista de José Ricardo de Almeida (Bebé) concedida ao autor em 19 de agosto de 2012 em Pelotas-RS.

destacado por outros que estão ao seu lado:

> Silvério: Os palhaços de circo mesmo, a maioria dos palhaços de outros circos-teatro que conhecem ele também, pegam e falam que não tem igual, né?
> Ana Paula: Pra substituir ele não tem nenhum.
> [...]
> Entrevistador: O que você acha que diferencia ele, por exemplo, do Serelepe, do Biriba, do Biribinha, o que dá a ele esse tom de diferença?
> Silvério: Eu acho assim que o que diferencia ele, em primeiro lugar, é o carisma. É como eu te disse, ele fala fora de cena e o pessoal já tá dando risada, sabe. Ele entra em cena, ele não precisa nem falar, é só ir e pegar e colocar a cara em cena e o pessoal já ri. Então, isso já é cinquenta por cento para o palhaço, e fora esse negócio assim dele pegar e brincar com o público, dele pegar e contar piada assim, na hora. Por exemplo, tu está fazendo a cena, tu está seguindo o *script* e ele sai fora do *script* pra contar uma piada, sabe. Por exemplo, assim tu fala uma coisa e aí ele lembra uma piada que encaixa com aquilo ali que tu está falando, ele pega e conta aquela piada, já os outros palhaços não fazem isso. Eles seguem o texto. Às vezes fazem uma brincadeira com um outro assim na plateia, que justamente foi coisa que ele que começou[88].

As características ressaltadas pelos atores em relação a Bebé são próprias do artista circense que se adapta, que tem a sensibilidade de sentir o público e trabalha com o inesperado, com o imprevisto. A atuação de Bebé está dentro dos pressupostos característicos do circo-teatro "familiar tradicional", elencados por Silva:

> – o nomadismo,
> – uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção,
> – uma contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. (SILVA, 2009, p.178)

Portanto, lembrando-se da transmissão dos saberes que se dão na sociabilidade e na convivência familiar, como já se discutiu anteriormente, mais do que compreender a prática teatral e o saber fazer do circo-teatro como uma tradição popular de longo tempo, o que precisa ser considerado são suas dinâmicas de transmissão que acabaram por aglutinar características

[88] Entrevista de Ana Paula e Silvério Almeida concedida ao autor em 28 de junho de 2012. Pelotas/RS.

específicas ao grupo, mas não regras rígidas que não possam ser revistas e atualizadas conforme a necessidade da atividade. A adaptabilidade provém dessa abertura que o trabalho artístico necessita para dialogar com o seu público. A ascensão do grotesco na atividade contemporânea do circo-teatro, por exemplo, – algo que não será aprofundado aqui da forma como deveria ser, mas que dá margem para futuras investigações – ocorreu pela influência dos tempos modernos, e mesmo lamentando as mudanças, elas foram necessárias para o prosseguimento da atividade e, graças a essa disponibilidade do artista, foram incorporadas ao trabalho.

A necessidade constante da incorporação do aparato tecnológico contemporâneo ao trabalho é salientada pelo ator: "é lógico que a gente procura sempre acompanhar a modernidade. O problema é que tudo é caro hoje em dia. Iluminação é cara. Tem que ter uma iluminação boa, luz boa. Som bom"[89]. Como se pode perceber, há aí também a reclamação quanto aos custos com a manutenção do trabalho. Reclamações e dificuldades foram apontadas em todas as conversas com os artistas, principalmente em relação ao poder público – prefeitura, estado, União – seja por dificuldades em conseguir espaços adequados, seja por taxas, impostos, exigências, dificuldades em conseguir luz e água.

> Ana Paula: Terreno, não tem. Ou é particular e cobra muito caro, ou lugar pequeno [...] estão ficando escassos os terrenos, tu pode ver, procura nas várias cidades que a gente já esteve, terrenos que a gente montou, não tem mais porque foram construídas praças, ou eram particulares e construíram. Então, vai chegar um tempo que vai acabar, porque não vai mais ter onde montar.
> Entrevistador: E essa dificuldade você acha que é por causa do poder público?
> Ana Paula: Eu acho, porque eles teriam que ter um local não só pra nós, para o Bebé. Mas para o circo, para o parque, para qualquer evento que vá ter na cidade [...] eles teriam que ter um local apropriado com luz, com água, com banheiro. Pra de imediato tu chegar e ter o mínimo, né?[90]

Como se pode observar na figura 32, os espaços destinados à montagem da lona são cada vez mais escassos e em lugares insalubres. A fala de Ana Paula demonstra a preocupação sempre presente de todos nos grupo/família com essas dificuldades que têm aumentado na atualidade, como

[89] José Ricardo (Bebé). Op. Cit.
[90] Ana Paula e Silvério Almeida. Op. Cit.

a burocratização para se conseguir alvarás junto às prefeituras para funcionamento do teatro de lona, a necessidade de adaptação da lona com o encurtamento dos terrenos devido à expansão imobiliária e a legislação ambiental[91].



Figura 32 Terreno no Bairro Dunas, em Pelotas/RS, onde esteve instalado o Teatro do Bebé. Localizado entre uma rodovia de grande movimento e de um arroio com esgoto a céu aberto. Foto do autor. Data: 28 de junho de 2012.

Durante a primeira entrevista realizada com José Ricardo, debaixo da lona do circo-teatro, ainda no início desta pesquisa, na qual, de forma mais livre e informal, o artista falou entre uma brincadeira e outra da situação atual da atividade, percebe-se que ele recorre à historicidade do seu trabalho e à necessidade de que isso seja compreendido pelo poder público a fim de que possa continuar atuando de forma mais digna e tranquila:

> [...] Eu acho que tinha que ter uma lei assim, deles baterem fundo nas raízes. Para tudo não fazem pesquisa? [...] Então vamos fazer uma pesquisa lá no Seu Bebé. Vamos pesquisar a vida dele. Ele trabalha com a família? O espetáculo dele é esse [...] Tá no Rio Grande do Sul? O Seu Bebé tem portas abertas pra trabalhar com o público? [...][92]

[91] Conforme relato do próprio Bebé, diversos terrenos utilizados anteriormente para a montagem da lona têm se tornado espaços urbanos de preservação ambiental. Além do mais, destaca a burocracia para liberação do espaço, as taxas e as multas caso prejudiquem alguma árvore nativa quando da montagem da lona.

[92] José Ricardo de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 22 de março de 2012. Pelotas/RS.

Todos esses pontos vistos até aqui são necessários à compreensão da atividade contemporânea do circo-teatro: de que a memória opera de forma diferente dentro da atividade, não como uma forma de manutenção de um arquétipo fixo de trabalho, mas de manutenção do próprio trabalho artístico em movimento; de que essa liberdade de diálogo e incorporação do cotidiano e dos bens culturais atuais são parte da sua concepção; de que a preocupação está no gerenciamento, na gestão do próprio cotidiano, na vida do grupo, da próxima temporada e das questões de ordem organizacional do trabalho para que esse possa se manter. Considerando que a noção de patrimônio parte de uma compreensão de que a atividade que o grupo/família desenvolve pode ser registrada, que pode ter um significado para um conjunto, para uma comunidade, ou enquanto uma memória que carregam, é possível perceber que no caso do Teatro do Bebé essa compreensão não se encaixa da mesma forma.

O grupo não se vê historicamente e memorialmente da mesma forma como o pesquisador de fora pode percebê-lo e a preocupação impreterível de todos é com a possibilidade de serem ouvidos em suas reivindicações básicas para continuarem obtendo seu sustento através do teatro mambembe. A compreensão de patrimônio, nesse caso, não é tão lógica como, por exemplo, em uma manifestação como o Tambor de Crioula, ou o Samba de Roda, ou o Ofício das Baianas do Acarajé, nos quais já há toda uma discussão sobre isso, em que os próprios intelectuais outorgam isso como patrimônio dentro de uma dinâmica do entendimento cosmológico dessas manifestações.

Conforme Pimenta (2005), o aspecto do nomadismo, ao mesmo tempo em que identifica a prática popular do circo-teatro, é também o que dificulta a transmissão do conhecimento e o que não dá garantias à própria sobrevivência dessa forma de teatro que marcou época dentro dos grandes circos. A autora aprofunda tal afirmação com as seguintes palavras:

> O circo-teatro não faz parte da cultura desta ou daquela região, não é arte de um lugar específico, portanto, não faz parte de um folclore regional, o que, provavelmente, garantiria sua preservação. Não há responsáveis por sua manutenção, a não ser dentro da própria comunidade circense, que participa do processo evolutivo do circo atendendo às suas necessidades práticas e que, portanto, não

> tem o devido distanciamento para compreender a importância da preservação do circo-teatro como fenômeno histórico. (PIMENTA, 2005, p. 26-27)

No caso do Teatro do Bebé, o caminho percorrido pela família Almeida acabou ligando-os ao sul do Brasil. Os três estados do sul do Brasil estão presentes na história da família. Através do Teatro Serelepe houve a ligação desde a década de 60 especificamente com o Rio Grande do Sul, entretanto, características culturais dos gaúchos é que foram adaptadas ao trabalho do cômico, que segue os preceitos e os roteiros familiares. Com os filhos e netos nascidos nas cidades do Rio Grande do Sul, hoje essa ligação está mais fortalecida, mas mesmo assim dispersa pela itinerância do trabalho.

Dado a tudo que foi exposto até o momento, passa-se a conjecturar algumas questões referentes à compreensão contemporânea do patrimônio cultural através da atividade do circo-teatro. Os usos do patrimônio cultural se colocam hoje como um ponto importante para a análise da aplicação das políticas públicas nesse sentido. Historicamente o patrimônio esteve sobre os auspícios dos Estados e suas necessidades de reconhecimentos estéticos e de monumentos para a afirmação dos nacionalismos. Recentemente, vê-se o envolvimento cada vez mais constante dos movimentos sociais, da sociedade civil, das comunidades invisibilizadas desses espaços oficiais envolverem-se nas discussões do patrimônio, buscando reconhecimento, direitos e também firmando as diferenças que os constituem.

De alguma maneira, o campo patrimonial, concomitantemente com a sua ampliação no que diz respeito aos referenciais da imaterialidade dos bens culturais, ainda guarda em si paradigmas da concepção patrimonial legitimadora dos estados nacionais. Hoje, com as inúmeras reivindicações de reconhecimento de diferentes grupos que buscam legitimidade e inserção nos espaços políticos da sociedade, é preciso que os parâmetros sejam relativizados e o universo de cada manifestação patrimonializável seja considerado em toda sua complexidade, junto do grupo a qual pertence. Nesse ponto, encontra-se o papel dos profissionais das áreas sociais e humanas que, segundo Abreu (2009, p.47), deixam de ser “tradutores e passam a ser parceiros”, uma vez que as sociedades tradicionais não permitem mais que sejam vistos como “o outro” do discurso acadêmico, mas como agentes que

hoje cobram por seus espaços e interesses.

As reivindicações da Câmara Setorial do Circo são exemplo disso, assim como as reivindicações de Bebé por melhorias estruturais. Nos dois casos, têm-se uma luta em comum, mas com vieses diferentes. No primeiro, se reivindica espaços e ações que preservem a memória, a guarda desses suportes materiais e o reconhecimento dos que fizeram parte da história do circo; na segunda, quase como uma espécie de “não-memória”, reivindica-se políticas públicas imediatas para que a atividade prossiga. Bebé, mesmo que inconscientemente, luta para não tornar-se simplesmente memória do circo-teatro.

Dessa forma, há uma plasticidade não do conceito, mas de uma compreensão do patrimônio e tudo o que ele vem a significar. A abrangência do patrimônio cultural passou a abarcar outros campos conceituais que envolvem economia, sustentabilidade, desenvolvimento social e urbano, turismo, comunicação de massa e, através dos novos sujeitos que passaram a agir nesse âmbito, trouxe contradições e conflitos entre Estado, movimentos sociais e setor privado, como destaca Canclini (1999, p.19).

O Teatro do Bebé não é algo ancestral enquanto atividade familiar, não se explica etnograficamente como diversas manifestações culturais reconhecidas no Brasil por suas expressões ou enquanto celebração, pela dinâmica dos contatos coletivos de um lugar fixo, ou pelo *savoir-faire* entendido dentro da lógica de relação temporal de interação entre o homem e a natureza. Com o circo-teatro, vê-se ocorrer algo no mínimo curioso: o circo-teatro não é uma expressão considerada popular dentro daquilo que até hoje foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro, ele desafia alguns preceitos expressos pelos principais órgãos que tratam do tema do patrimônio. Não possui uma carga de “autenticidade” que revela um aspecto da identidade de uma região, da qual a maioria da população possui o entendimento quase instantâneo de que aquela manifestação constitui uma “tradição”.

O circo-teatro, ao contrário de tudo isso, tornou tradicional sua forma de organização a partir da junção de expressões e características culturais do cotidiano do modelo ocidental urbano desenvolvido a partir de meados do século XIX. O circo, o cinema, o palhaço, a comédia, a infraestrutura do espaço

cênico, a organização familiar e do trabalho são pontos que passaram a dar sentido a toda uma forma de saber fazer que se constituiu em uma forma peculiar de se colocar no mundo. A atividade artística não é uma atividade artesanal, como dos artesãos populares que, hoje, em diversas experiências das ações de reconhecimento patrimonial, possuem acompanhamento para qualificar seus trabalhos e tornar essa atividade fonte de renda de modo que também garanta a continuidade daquela forma de trabalho artesanal. Os espetáculos do circo-teatro sempre vislumbraram o lucro, sempre foi uma atividade mercadológica e que foi incorporada à dinâmica da vida dessas pessoas, de famílias como a do palhaço Bebé.

Se hoje o grotesco retomado na atividade pode remontar o passado da comicidade mambembe aos preceitos bakhtinianos, os teatros de lona a estilo do Teatro do Bebé poderiam ser considerados como aqueles grupos que resistem enquanto guardiões de uma teatralidade das ruas, com uma organicidade que em partes ainda não foi atravessada em toda a sua essência por influências que levassem à sua radical transformação ou extinção. Ou, então, quem sabe, como uma expressão desse retorno trazido pelo próprio contexto cultural, na releitura do risível na sociedade contemporânea.

No entanto, o circo-teatro foge de alguma maneira desses padrões de pensamento que visam à autenticidade, pureza e originalidade, ainda tão fortes em discursos que tratam das artes e do patrimônio cultural que vislumbra a arte popular. Os homens e mulheres que fazem parte do trabalho desenvolvido nos espaços das lonas são originários, sim, e partícipes, também, da forma de pensamento do modelo ocidental de organização social. Foi utilizando-se de um aparato cultural ocidentalizado, ou seja, o teatro em palco italiano, (texto, atores, figurinos, iluminação, casa de espetáculo, etc.), levado de forma itinerante para o interior do país, que esses grupos de artistas familiares constituíram como uma tradição. E é dentro disso, sofrendo os preconceitos originários de uma sociedade sedentária, que adquiriram e ora ressignificaram, ora criticaram padrões morais próprios desse modelo marcado por interesses mercantis e de desigualdades sociais. Para Canclini,

> [...] Necessitamos novos instrumentos conceituais e metodológicos para analisar as interações atuais entre o popular e o massivo, o tradicional e o moderno, o público e o privado, e isso requer uma maior vinculação das ciências antropológicas, com a sociologia e os

estudos sobre comunicação. (Idem, ib. p. 26)

Assim, o circo-teatro, herdeiro de uma tradição de longa duração como a dos artistas mambembes da *commedia dell'arte*, ou dos artistas dos shows de variedades dos primeiros circos, bem como dos primeiros cômicos, é também uma atividade contemporânea que vive da atualização dos textos tradicionais, da tecnologia para incremento do espetáculo, da memória do público que acompanha o palhaço. É popular, porque atinge os públicos periféricos, porque usa o riso como elemento fundamental do trabalho apresentado, porque é feito de forma amadora, mas organizada de modo complexo por um grupo que tem seu cotidiano familiar, profissional e pessoal girando em torno dessa atividade cultural.

O circo-teatro de Bebé possui uma característica familiar, teatral específica, mas seria apenas ele e outros teatros de lona nesse padrão dignos de um reconhecimento patrimonial e as outras formas circenses existentes? Sendo o palhaço aquele que personifica o risível, e sendo o riso algo que exige liberdade, que não pode ser aprisionado a regras e a planejamentos específicos, teria como ser adequado a um plano de proteção e salvaguarda que compreendesse essa falta e de subversão de regras que é própria da sua existência? Partindo da premissa de basear-se naquilo que o grupo, detentor dessa expressão cultural expressa, observa-se que o interesse está muito mais em ações que permitam garantias básicas do poder público para que possam prosseguir com o trabalho. Nesse ínterim, está o ponto em que a ideia de patrimônio talvez pudesse ser absorvida pelo grupo como uma forma de alçar a atenção básica necessária dos poderes públicos, não para regulamentar a prática cultural, com um olhar voltado para o trabalho enquanto "relíquia" ou algo a ser "musealizado". Mas um olhar de reconhecimento que possa possibilitar o entendimento do universo em que o grupo opera e promover avanços nos incentivos que assegurem a sua permanência até quando eles, os protagonistas, assim desejarem.

4.3 O CIRCO-TEATRO E OS NOVOS TEMPOS... NÃO! SERÁ O FIM?

Cultura popular e cultura erudita são conceitos complexos, amplamente discutidos, contextualizados e, no entanto, não permitem hoje mais compreender

holística e objetivamente uma manifestação cultural. Construções de diferentes momentos históricos e tramas sociais, eles se tornaram discutíveis quando colocados à frente de manifestações culturais perpassadas pelo diálogo constante entre o centro e a periferia. Enquanto representações de diferentes momentos da história humana, tais conceitos precisam ser entendidos em cada tempo e da forma que se estabeleceram e a quem e a o que serviram. As interligações entre a cultura dominante e intelectualizada e a forma como ela bebeu na dita cultura das classes subalternizadas foi debatida por Burke (1989), conforme se discutiu ainda no primeiro capítulo dessa pesquisa.

Ginszburg (1998), quando escreve a história de Menocchio, o moleiro friulino perseguido pela inquisição no limiar do século XVII, devido à sua teoria sobre o início do universo que envolvia crenças populares com as leituras de obras escritas, questiona:

> [...] Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar? (GINZBURG, 1998, p. 24-25)

A inquietante interpelação de Ginszburg volta-se ao historiador que questiona se sua visão sobre um universo cultural das classes populares não está absorvido por uma justificativa através da retórica de formas culturais hegemônicas. Em inumeráveis pesquisas, a cultura ocidental relaciona eventos ou fatos culturais de grupos socialmente subalternizados com conhecimentos que lhes são estranhos e teorias que buscam semelhanças com os conhecimentos pré-estabelecidos, a fim de explicá-los. A dinâmica da forma de atuação de comunidades e grupos sociais acaba por vezes reduzida.

Onde estaria o Teatro do Bebé nesse contexto? A escolha pelo cômico e não mais dos melodramas e das estruturas circenses tradicionais teriam descaracterizado a companhia? O envolvimento dos filhos com outros ambientes profissionais e atividades da sociedade sedentária ameaçam a continuidade da atividade? Estaria a forma de circo-teatro que realizam “contaminada” pela cultura de massa e pelas inovações tecnológicas? Esses fatores, dentre outros que se sobrepõem na atualidade, seriam frutos de uma imposição do modelo da sociedade

globalizada, pós-moderna, pós-tradicional, pós-colonial, ou outros termos derivados? Ou estaria no próprio engendramento da atividade teatral desses artistas a sua atualização com a modernidade, uma vez que o próprio circo é concebido numa sociedade moderna? E, se for assim, isso o tornaria menos relevante sob o aspecto de uma cultura popular, de uma expressão cultural que se tornou tradicional para algumas famílias e centros urbanos?

Na tese de doutoramento "*Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*", Walter de Sousa Júnior traz uma longa pesquisa realizada com base nas peças teatrais dos circos-teatro paulistanos arquivadas nos antigos departamentos dos órgãos de repressão nas ditaduras do Estado Novo e da mais recente ditadura civil-militar. O levantamento do pesquisador trabalha com peças teatrais que passaram pelo órgão entre as décadas de 1930 e 1970, com intuito de discutir a relação da cultura popular e da cultura de massa. Através dos artistas e espetáculos, discute a influência do circo-teatro para o movimento modernista como, por exemplo, no contato dos intelectuais modernistas com o palhaço Piolin. Também debate as formas pelas quais os meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, passaram a utilizar da linguagem do circo e circo-teatro nos programas e atrações voltadas aos grandes públicos de telespectadores, entre os exemplos citados estão diversos atores e comediantes provenientes dos circos-teatro que migraram para o espaço televisivo.

Sousa Jr. trata das questões do hibridismo desses espetáculos e da participação ativa do público, que, juntamente com os atores, desempenha uma característica "subversiva" nesse gênero teatral, o que, segundo ele, demonstra que "o circo-teatro é criado para um público emergente diante de um mercado cultural também emergente" (2008, p.10). Analisando essa relação entre o diálogo e as contribuições do circo-teatro desse período para com o novo período cultural trazido pelo advento da televisão, se desenrola uma contradição, pois o circo-teatro que se constitui a partir do discurso do hibridismo se vê enfraquecido pelo mesmo discurso ao ser apropriado pela cultura de massa (Idem, ib., p.16). O mesmo autor conclui mais adiante que:

> [...] Pequenos circos de periferia continuaram a subsistir, mantendo a mesma estrutura de espetáculo – variedades mais circo-teatro –, algumas vezes acrescida do show. Como bem mostrou Cacá Diegues no filme Bye, Bye Brasil (1980), onde havia antenas de TV o público se acanhava por

> trocar suas poltronas pela arquibancada, a telinha pelo picadeiro. No entanto, não é possível tomar a trupe diminuta de José Wilker, Betty Faria e Fábio Júnior como a imagem perfeita do fim de uma expressão popular sob opressão do principal meio massivo. Isso porque o discurso circense, sem terrenos nem público, migrou para as ondas via satélite. Enquanto o cirquinho do filme fugia das antenas, o discurso do circo e do circo-teatro ingressava no cotidiano das populações rurais do interior por meio do próprio aparato televisivo. (Idem, ib., p. 195)

O trabalho atual do palhaço Bebé é proveniente de um circo-teatro saído do interior de São Paulo no período analisado por Sousa Júnior, atravessado por esse conjunto de conhecimentos que são repassados e que conformam essa "tradição". Por outro lado, Bebé é um palhaço que se constitui no final da década de 70 e se consolida com seu próprio circo-teatro no início dos anos 90, em um período em que a televisão já estava consolidada. Ele sobrevive hoje com a casa cheia e em diferentes bairros e avenidas urbanas onde o público detém o acesso ao celular, à internet e às mídias sociais. Como explicar então essa permanência e esse prosseguimento?

Durante o trabalho de campo na convivência com o grupo nos bastidores e nas entrevistas realizadas, em inúmeras vezes Bebé trouxe comparações de situações com telenovelas ou assuntos midiáticos relativos a programas de humor e comparações com personagens de programas de televisão da atualidade. Alguns chistes e situações de riso em cena também traziam músicas de grande apelo popular do momento, ou assuntos relativos a programas da televisão aberta e de grande alcance popular. Inúmeras vezes contrastavam na cena um cenário pictórico, um figurino antigo de um personagem com "roupas da moda" de outro. Programas de rádio, televisão, filmes do cinema, nomes de mídias sociais da internet escapam nas brincadeiras do palhaço em cena ora dialogando, ora se opondo ao próprio texto com palavras rebuscadas de outras épocas utilizadas pelos atores escadas que seguem o roteiro de cena. Esse confronto de tempos também se tornava engraçado, uma vez que esse entremeio que separa o passado da cena antiga do espetáculo de circo-teatro, e as tecnologias atuais, acabava por tornar-se substância para o riso, conforme a situação.

Segundo Adriana Schneider Alcure,[93] em relação ao mamulengo da Zona da Mata pernambucana, quando em atividade de campo com o mestre mamulengueiro

[93] ALCURE, Adriana Schneider. et al., **A eficácia cômica do mamulengo da Zona da Mata pernambucana**. 2012. Aula proferida no Curso Livre de Folclore e Cultura Popular 2012. CNFCP/IPHAN. Rio de Janeiro, 2012.

que fez parte da sua pesquisa, observou que este buscava inspiração em programas de televisão do gênero popular para a criação das histórias que posteriormente eram encenadas com os bonecos. A pesquisadora avalia essa questão da seguinte maneira:

> [...] uma coisa muito interessante de se observar é esse lugar idealizado desse encontro com a cultura popular. Às vezes o pesquisador vai querendo buscar a matriz, a origem, e às vezes o ouro está no *Domingão do Faustão*. O ouro no seguinte sentido, o ouro no lugar de você compreender, e de você dialogar com o que a gente tem que é o nosso próprio tempo. E perceber o nosso tempo é sempre muito difícil. Nós estamos sempre perpassados por preconceitos e por uma série de questões. Mas não tem como a gente compreender o mamulengo sem a gente entender o tempo em que a gente vive [...]

Andrade Jr.(2000) também apontou em sua pesquisa as dificuldades trazidas pelo avanço tecnológico como um dos motivos que levaram o circo-teatro da família de Nh'Ana a parar com suas atividades em Santa Catarina na década de 1980. Paralelamente ao uso de aspectos dos meios de massa em seus espetáculos, a televisão é apontada pelo cômico Bebé como fator causador de situações que trouxeram alterações na dinâmica do circo-teatro:

> As temporadas antes eram maiores, as peças também, se podia levar uma porção de peças, hoje não por causa da televisão... Então tem o dia certo da novela, o dia em que vão revelar quem é o pai do Jorginho *[personagem da telenovela "Avenida Brasil" da Rede Globo, que estava sendo transmitida à época da entrevista]*. Atrapalha, né. [...] Na época essas peças "Direito de nascer", "La cumparsita", "Dama das Camélias", tudo isso ia sempre na segunda-feira quando era o cartaz máximo da semana que era para fazer público. Mas hoje não, hoje eu tenho que fazer na segunda-feira à noite uma promoção, duas pessoas vão pagar uma mixaria que é para trazer o público, antigamente não. Então tudo isso modifica. Ah! E hoje tenho ver se o Grêmio joga com quem, se vai passar na televisão, aí não dá para trabalhar e tudo isso incomoda[94].

Como se percebe, Bebé analisa muito bem as situações, adapta-se a elas e se utiliza delas como insumo para a cena e para o trabalho. O circo-teatro, para subsistir na atualidade, precisa trabalhar com tais ambiguidades e isso o palhaço Bebé demonstra fazer com bastante habilidade. Justificativas vindas do público que frequenta o teatro, como: "porque ele mexe com as pessoas", "porque ele brinca com o povo" ou "mesmo sendo a mesma uma peça não é igual à outra" denotam essa habilidade de improvisar. Dentro e fora da lona o palhaço precisa ter

[94] Bebé. Entrevista. Op.Cit.

flexibilidade para atuar em situações bastante adversas. Nesses dois papéis, no de cena e no da vida, exige maleabilidade do homem/palhaço, pois esses dois níveis de improvisação se complementam.

Visto que as novas tecnologias se apresentam como um possível problema, elas são também fonte de inspiração para o trabalho cênico. Há o rearranjo, a utilização daquilo que é do hoje para garantir a continuidade de uma prática que ele traz como herança do passado, ações essas desempenhadas de forma muito competente pelo cômico Bebé. Esse redimensionamento dos textos tradicionais da companhia mambembe e da atividade do cômico às temáticas de seu tempo tornou-se sua marca dentro de uma necessidade de manter a atividade teatral da família. Segundo Silva,

> Há entre as heranças culturais dos circenses e as dos lugares por onde migraram cruzamentos ininterruptos, que resultaram 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 e produções artísticas que, por sua vez, também são múltiplas.
> É preciso, portanto, pensar o circo com base em épocas e sociedades concretas. No Brasil, ao mesmo tempo em que os circenses mantiveram alguns padrões próprios de sua tradição, eles também renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências de outros campos da arte. (SILVA, 2007, p. 22)

Bebé, durante algum tempo, ainda na década de 1990, também teve seu programa de televisão. Conforme lembra, em uma parceria com o canal por assinatura Pansat de Pelotas, diversos de seus espetáculos eram gravados e retransmitidos pelo canal. Apesar de não ter em áudio esses programas, durante o trabalho de pesquisa, por intermédio de informações da família, chegou-se até uma senhora que possuía uma fita com gravação de alguns episódios. A senhora, moradora de Pelotas, declarou nunca ter ido pessoalmente ao Teatro do Bebé, mas que acompanhou todos os programas pela televisão.



Figura 33 Imagem da vinheta de abertura do "Programa do Bebé" Canal Pansat de Pelotas. s/d. Fonte: Fita cassete (0:004 min.) pertencente à Julizete Rosa.

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 Canclini,[95] 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 à comicidade popular e ao realismo grotesco continuam vigentes, por vezes reconfiguradas, mas 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

[95] Entrevista de Néstor Garcia Canclini publicada em "Voces y culturas" – Revista de Communicación, n. 17, Barcelona, 2001, p. 143-165.

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 no México e o movimento que chama de retradicionalização que ocorre de forma multifacetada e em diferentes campos e implicações, e acaba por afirmar que "a chamada 'interculturalidade', constitui, todavia, mais uma aspiração que uma realidade" (Idem, ib., p.66, tradução nossa).

Como algo nascente dessa confluência dinâmica, o trabalho do circo-teatro e dos atores cômicos, como o palhaço Bebé, mostra-se como um desafio à análise no campo patrimonial. Como atividade que se constitui a partir das memórias, sejam elas as memórias da vida circense, do palhaço em geral, ou enquanto memórias familiares que identificam o grupo, o circo-teatro do Bebé convive com fenômeno da globalização e toda a sua complexa rede de implicações sobre as manifestações culturais. Conforme Hall (2011, p. 74), "À medida em que as culturas nacionais tornaram-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e infiltração cultural".

No caso do circo-teatro, essa infiltração é o próprio estratagema da existência dessa manifestação cultural. Ela não representa a genuinidade de uma cultura que não sofreu influências de uma "cultura superior" que pretendia tornar a todas as culturas homogeneizadas. Pelo contrário, o circo-teatro do Bebé foi gestado no centro do desenvolvimento social desse quadro atual e se utiliza dele e também o burla quando necessário. O hibridismo do circo-teatro que respaldou a cultura televisiva, também híbrida, ressignifica tudo isso hoje no espetáculo cômico do Teatro do Bebé. A crise não abandonou o circo-teatro, mas ela foi reelaborada, e o fator memorial e afetivo do circo presentes no imaginário popular, mantém a atividade em movimento.

O circo-teatro expressa em si, assim como outras manifestações da cultura viva, o que Canclini (2001, p. XXXI), baseando-se em Beck, coloca como o desafio da "segunda modernidade": o de aceitar "pluralmente tradições modernas". Portanto, o reconhecimento de uma prática cultural como o circo-teatro enquanto patrimônio pode ser positivo se concebido no sentido da afirmação dessa complexidade geradora da própria formação moderna da tradição dos teatros mambembes. Uma vez que, nesse caso, a delimitação de fronteiras entre aquilo que deve ou não ser

parte da atividade, aquilo que é tradicional ou, a tentativa de controlar a “quantidade de aspectos modernos absorvidos” – como mensurar isso? –, inviabilizaria a própria existência da atividade teatral.

Reconhecer apenas aspectos tradicionais, como os textos, as relações hierárquicas, as estruturas cênicas, os modos de fazer e interagir como os olhos do passado reduzem a própria prática teatral que sempre foi dinâmica e esteve em diálogo com o tempo em que esteve colocada. O universo do trabalho cênico dos mambembes se desenvolve com um pé firmado nas tradições de grupo e outro colocado no presente, nas expressões de cada tempo. Essa multiplicidade de informações do Teatro do Bebé, expressas em cena com fusões de diferentes expressividades socioculturais contemporâneas que convivem com uma estrutura do passado, são características que se poderiam ver como algo que dificulta compreender a existência de uma “tradição”, no entanto, sem isso, a “tradição” inexiste.

A discussão urdida a partir do Teatro do Bebé permite provocações que levam a discutir a ideia de tradição que se tem, e vê-la em uma perspectiva temporal diferenciada. A tradição é uma construção do presente em relação ao passado, uma espécie de “filiação invertida”, pois são os filhos no presente que buscam dar sentido, reconhecimento à sua paternidade (LENCLUD, 1987). No mesmo sentido que no Teatro do Bebé, a sociedade atual também ressignifica, recria, retradicionaliza o passado e lhe dá novos significados, próprios da inconstância e da velocidade da contemporaneidade.

> Atualmente, se sustenta com insistência que a transformação é um distintivo da cultura: Porém, se pode dizer que não há patrimônio sem certa continuidade e duração. Pelo menos assim tem sido até agora, pois se percorremos um período de mudanças aceleradas, é possível que se dê nesse suceder a oportunidade à cultura para sedimentar-se? E se não for assim, chegamos a um estágio onde não haverá lugar para tomar essa distância?[96] (RAMIREZ, 2010, p. 67 tradução nossa).

Deriva de questionamentos como esse as incertezas que movimentam as discussões sobre as culturas e sobre o patrimônio cultural em tempos recentes. O

[96] Actualmente se sostiene con insistencia que la transformación es un distintivo de la cultura: Sin embargo puede decirse que no hay patrimonio sin cierta continuidad y duración. Por lo menos así ha sido hasta ahora, pues si hemos transitado a un periodo de cambios acelerados ¿es posible que se dé en lo sucesivo la oportunidad a la cultura para sedimentarse? Y si no es así, nos acercamos a una etapa en la que no habrá lugar para tomar esa distancia? (RAMIREZ, 2010, p. 67)

circo-teatro que chegou até aqui está no limite dessas questões. A prática artística dos circos-teatro levou o teatro e entretenimento para as periferias e interior do país quando não se pensava nas novas tecnologias. Depois, como expressou Sousa Júnior (2008), alimentou os novos meios de cultura massiva, e hoje, Bebé resiste reaglutinando as características dessas duas épocas. Ele e seu pequeno cirquinho de lona, com sua habilidade cômica e sua família, representa esses dois tempos da cultura nacional em direção ao futuro. Não mereceria O Teatro do Bebé a atenção cultural necessária por ser representante de uma atividade geradora da cultura de massa e por dela se retroalimentar? Para Alves,

> De um modo geral, as declarações, convenções e recomendações sobre a *diversidade cultural*, o *patrimônio cultural imaterial* e as *culturas tradicionais* e *populares* abrigam, cada um a sua maneira, certo desconforto e uma dificuldade de compatibilizar os conteúdos e expressões das chamadas *culturas tradicionais* e *populares* com as novas tecnologias digitais de comunicação e informação. (ALVES, 2010, P. 551)

Quando a ciência ainda não se voltava claramente para a discussão de conceitos como a interculturalidade, os processos de globalização ou hibridação cultural, os artistas mambembes e seus teatros, através de suas andanças por diferentes lugares do país traziam consigo essa multiplicidade de influências culturais que iam sendo adquiridas nos contatos e nas trocas realizadas ao longo do caminho. Como hoje se realiza pelos meios tecnológicos e de informação as trocas culturais que caracterizam as infinitas expressões humanas, os mambembes eram uma espécie de meio que interligava pequenos mundos isolados. Levavam em seus trabalhos essas influências, e também para suas vidas. Estavam ligados ao seu tempo com influências entre grandes e pequenas comunidades, eram uma via de expressão dessas diferenças, já que estavam colocados em uma linha que não os prendia nas relações rígidas de um meio fixo.

Se, no passado, os grupos que destoavam do modelo nacional, com seus carnavais, celebrações, ritos, expressões e modos de fazer localizados nas periferias e no campo, eram tidos como “aculturados”, posteriormente, com os cenários que levaram às ações de valorização dessas culturas populares, vê-se um fenômeno de inversão através da valorização dessas manifestações. Essa valorização, que também expressou as ideologias nacionalistas de um Brasil que se firmava como um lugar de população miscigenada e de formação étnica

multifacetada, passou em tempos mais recentes a não saber lidar com os meios culturais massivos que passaram a atuar sobre, com e através dessas culturas.

> Verifica-se, por exemplo, que no presente os circenses elaboram um discurso em que é constante a necessidade de se afirmarem como "legítimos" representantes da cultura popular, pois apresentam um espetáculo de relação direta com o público. Consideram-se como "a" forma de lazer não "contaminada" pelos meios de comunicação de massa. (SILVA, 2009, p. 31)

Como se percebe, os representantes da área circense valorizam a presença, o contato direto com as pessoas para legitimar esse reconhecimento, um contraponto à tecnologia que enclausurou as pessoas a divertimentos solitários e à distância. Entretanto, esse discurso foi apropriado por aqueles que, em outras épocas, com as devidas ressalvas, foram uma espécie de "televisão". No Teatro do Bebé, esse discurso não está presente, ainda. Mas um sentimento de que possíveis transformações assolem a continuidade do trabalho podem ser observadas entre aqueles que continuam na atividade, como nesse trecho da entrevista com o filho do Bebé:

> Entrevistador: O que tu percebes em relação à época em que eras criança no circo-teatro para hoje? Quais as mudanças que sofreram a atividade de vocês?
> Demetrius: Muito grande. A falta de ator é a principal. Porque antigamente tu tinha atores bons e os mais jovens iam se espelhando nesses atores. E hoje em dia por falta de ator tu vai colocando qualquer um e aí não tem aquele ensaio, aquela cobrança. Como não tem quem trabalhe tu vai colocando e […] Porque é como eu te disse, o palhaço é o principal, aí tu vai colocando […]. Porque tu não tem mais quem queira viajar junto com o teatro, ninguém quer mais. Sabe aventurar? Ninguém quer mais. Os teatros tão sobrevivendo por quê? Porque é a família ainda, né? Porque fora isso não tem como. Porque tu tem que sobreviver da bilheteria. E a bilheteria quer o quê? Quer comédia. E pegar uma pessoa, a não ser que já tenha assistido todos os espetáculos para poder... Agora pegar uma pessoa "crua", aí e colocar num palco e dizer: "Faz assim e assim..." a pessoa nem sabe, né? Antigamente sim, tinha atores e tinha o ensaiador (*que dizia*): "Vamos ensaiar", ou "amanhã de tarde tem ensaio". E ele dizia: "tem que ser assim... olha a marcação, tens que ficar aqui... Não assim". E hoje, não. [...] Antigamente até para entregares uma carta (*em cena*) tinha que ser um ator. Hoje em dia: "Vem cá, fulano, tu vai entregar a carta ali hoje". Quem nem no "*O Céu uniu dois corações*", tinha o carteiro que chegava com a carta [...] o cara tinha que ser... Hoje se fosse o cara só entra ali... Eu ainda peguei uma época em que vi grandes atores trabalhar, mas depois de mim pra frente, tá mal.
> Entrevistador: E desde quando você acha que teve essa mudança?
> Demetrius: Olha, acho que de 94 para cá é que começou.
> [...]
> Um pouquinho antes ainda [...] Porque teve uma época em que os circos, circos-teatro quase que pararam totalmente. Ficou o Biriba só, e o Teleco aqui em Porto Alegre, foi os que continuaram e aí os atores e as famílias

> foram morando nas cidades. Foi perdendo os atores, né? E aí quando voltaram, voltaram com as famílias mesmo. [...] Foi o que aconteceu com a gente. Meu pai, como tinha família grande, tinha o suporte da família. Mas os atores que já estavam fora não queriam mais. Já estavam com empregos nas cidades...
> Entrevistador: E, na tua visão, qual a perspectiva para a continuidade do circo-teatro?
> Demetrius: Acho que tá cada vez mais difícil. Tá difícil. Tá difícil porque não tem ator. Não tem. Não tem mais. Enquanto o governo não fizer uma coisa que dê um respaldo para a cultura desse tipo de teatro... [...] a gente não tem um plano de saúde... Não tem nada. [...]
> E outra coisa que eu vou te dizer. Os mais antigos chegam hoje no teatro e onde tem os mais novos, os caras nem bola dão. Eles chegam lá e ficam perdidos, porque ninguém sabe quem são esses mais antigos. No nosso teatro mesmo que éramos todos gente nova, chegava um antigo lá e ninguém mais conhecia. E o cara ficava penando, caminhando por lá. Alguém que na época dele era "o seu fulano" e hoje em dia chega no teatro e ninguém conhece. [...] e hoje em dia essa pessoa não tem nada, não tem uma casa e vai trabalhar em algum teatro e fica lá... Eu sou um exemplo de alguém que fui penar em circo-teatro porque quis, porque vi vários exemplos de pessoas que... Não tem onde morrer hoje. Tem uma grande atriz, Jandira Gonçalves, [...] uma excelente atriz e que trabalhou no Circo-teatro Gira-gira [...] Mas uma excelente atriz, tu nem imagina, e hoje está de lá pra cá. Um manda pra cá porque está velha [...] vai para um circo, vai para outro[97].

Nessa narrativa, que mistura preocupações e problemas que envolvem o circo-teatro, há também muito da percepção pessoal do ator, com as questões vividas no espaço de tempo dos últimos 30 anos. Marcados por ciclos de crise, o circo-teatro manteve-se em atividade no Rio Grande do Sul e hoje com a predominância das comédias, no caso do Bebé, desde meados da década passada, vive outra fase na qual se adapta para prosseguir. Demetrius é um exemplo disso, pois ele, com esposa e filhos, já tem seu próprio espaço, trabalha para crianças e tem buscado por meio de editais e promoção com prefeituras levar o seu "Circo-teatro Politchêama" adiante. Paralelo à adversidade, está a continuidade. O dia a dia no circo-teatro, a sociabilidade, os ensinamentos adquiridos, a preocupação com a continuidade e a admiração por quem o antecede marcam a fala do artista:

> Eu sou fã dele, além dele ser meu pai. Porque ele é um cara que motiva a gente em relação às peças [*supõe um diálogo com o pai*]: "Ah! Porque hoje tem pouca gente eu vou fazer de qualquer jeito...". Com ele, não. "Não! Nós vamos fazer toda a peça". "Ah! Vamos cortar...". "Não, não vamos cortar nada, porque hoje é a propaganda de amanhã, se não fizermos bem feito hoje, amanhã não vai ter público". E isso é uma coisa que me preocupa, porque eu tinha medo de fazer uma coisa assim que o pessoal depois comentasse... Não é só apresentar... Tipo assim: "Vamos contratar o Demetrius para fazer uma apresentação lá... Tu tens uma peça

[97] Demetrius Benvenuto de Almeida. Entrevista concedida ao autor em 23 de novembro de 2012. Camaquã/RS.

> para fazer uma apresentação, assim e assim?" Eu ir lá só para fazer uma apresentação e pegar o dinheiro eu não faço. Já perdi várias apresentações por não ir fazer qualquer coisa. É o meu nome. [...] Aí qualquer dia meu pai aparece por lá e alguém diz: "Bah! O Demetrius esteve aqui e fez uma porcaria de apresentação!". Então eu me preocupo muito com isso com essa questão[98].

Todo esse quadro de crise e ressurreição, de dificuldades e renovação, próprias do período atual, demonstra a aflição trazida pela modernidade. Haverá continuidade ou não? O que poderiam os poderes públicos fazer para possibilitar a continuidade dos pequenos circos-teatro, como o caso do Teatro do Bebé? Há interesse que eles possam prosseguir? E o riso? Onde fica o riso em meio a isso tudo? Vive-se o momento da "sociedade humorística", em que o riso tornou-se algo sem grandes significados como possuía no momento em que era a contraposição do sério. O Estado, as instituições, as ideologias, a moral, tudo passou a ser risível e também a utilizar-se do riso e a rir de si mesma (MINOIS, 2003, p. 620-621).

> Os valores antigos, bem definidos e sólidos como uma rocha, determinavam uma franca derrisão, compreendida por todos e por longo tempo. Eis-nos agora no reino do efêmero, cuja moda é a porta-bandeira. A zombaria será tão volátil quanto seus objetos. As dificuldades da arte cômica são evidentes: os grandes cômicos são tão raros quanto os grandes filósofos. No palco os cômicos bordejam sobre temas fáceis e batidos do momento: racismo, corrupção, bravuras policiais... Os melhores brincam com as palavras, cômico formal que demora mais tempo para ficar obsoleto. A distância entre cômico popular e cômico intelectual diminui consideravelmente; a democratização obriga: o primeiro é, agora, despojado de sua simploriedade e o segundo, que perdeu a soberba, rebaixa-se com assuntos midiatizados. (Ibidem).

Quando Minois remete o fim do riso, em uma inspiração à Francis Fukuyama que apregoava "o fim da história", ele coloca frente a frente questões do tempo atual, das quais nada escapou incólume a esse período de incertezas, de impermanências e de desestabilidades. Essa leitura de "fim" pode ser vista como um estopim que acelera ainda mais uma permanente busca memorial, ao passo do que expressou Candau (2012, p. 160-161), fazendo com que as "representações do patrimônio" compartilhadas enquanto uma forma de exprimir um modelo específico daquela cultura acabe por naturalizá-los, quase como em um processo de congelamento de uma imagem que o liga a esse lugar ou àquela condição.

[98] Demetrius Benvenuto de Almeida. Op. Cit.

A inconstância do momento contemporâneo acaba, por vezes, fazendo com que não se perceba transdisciplinarmente as alterações provocadas pela modernidade, fechando-a no interior de quadros teóricos específicos. Compreendendo que a modernidade, conforme expressa Canclini, permanece sempre presente, e dessa maneira, dentro das artes e práticas culturais,

> Alguns entendem que a queda dos relatos totalizadores não elimina a busca crítica do sentido – melhor, dos sentidos – na articulação das tradições e da modernidade. Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível continuar se perguntando como a arte culta e popular constroem sentidos em suas mesclas inevitáveis e sua interação com a simbologia massiva. (2011, p. 336).

O circo-teatro demonstra, assim, ser uma prática cultural que exemplifica esse processo. O trabalho da família Almeida recupera, com as devidas ressalvas dos tempos que a constituíram, algo da não depuração da arte cômica, dessa organicidade do palhaço, desse riso que, mesmo sofrendo as críticas e as restrições de uma sociedade “do politicamente correto”, ainda consegue encontrar o sério nos espaços em que ele se encontra e torná-lo risível. A proximidade com as pessoas de diversas idades, que hoje poderiam ficar em casa em frente ao televisor e ao computador ao invés de se deslocar para baixo de uma lona localizada em espaços muitas vezes ermos e de difícil acesso, desafiam a lógica do “fim”.

O olhar do passado lançado sobre o Teatro do Bebé não visou aqui panfletariamente induzir à discussão sobre a necessidade de que as políticas públicas do patrimônio abarquem o trabalho do circo-teatro. Mas, visou, acima de tudo, problematizar a própria lógica memorial da sociedade contemporânea que levou à construção de tais políticas.

O Teatro do Bebé, uma forma artística urbana específica, de entretenimento periférico, tradicionalizada pelos grupos familiares, que se mantém e se reestabelece mesmo com o fim de outras atividades circenses a seu modo, desafia uma lógica que tenta fazer uma leitura polarizada sobre a cultura.

Compreendê-lo como parte do processo, e não como uma “vítima” da expansão da cultura de massa, ou saudosistamente como o representante de um tempo que não mais voltará, é o desafio que se apresenta. As incertezas que pairam sobre o futuro da prática, e mesmo assim os mantêm dando seguimento ao trabalho, são as mesmas incertezas que pairam sobre o patrimônio cultural e suas definições que buscam dar conta cada vez mais de uma infinidade de expressões humanas.

Não seria Bebé “o catador da sucata” do teatro de outros tempos, como bem expressou Certau (1990, p. 88)? Estaria ele talvez “recuperando o material para proveito próprio”, assim como o operário reutiliza o material que resta da fábrica para transformá-lo em algo que lhe permita o prazer de inventar, de produzir algo, um saber fazer-seu, que transgride a ordem da fábrica, enquanto poder instituído (Ibidem)? Bebé retira da televisão, da novela, da internet, do estilo musical do momento, do futebol e de outras formas constituídas pelos meios de comunicação de massa, esses também representantes da ordem vigente, o material necessário para o seu fazer. Dessa forma, o palhaço prossegue subvertendo a ordem com suas “táticas populares” que levam ao riso. O palhaço de outrora não morreu na contemporaneidade, ele reelaborou suas estratégias. Às vezes difíceis de serem percebidas em meio à multipolaridade do contexto atual, esses estratagemas o tornam um homem de seu tempo, ligando-o a uma forma memorial do cômico que sempre o acompanhou.



Figura 34 José Ricardo de Almeida - O Palhaço Bebé. Fonte: Disponível em: < http://www.teatrodobebe.com.br/elenco.htm> Acesso em 31 de jul 2012.

CAI O PANO

A polissemia, marcante da estrutura do trabalho do Teatro do Bebé, presente também em suas narrativas, precisaram ser absorvidas pela pesquisa para que se pudesse construí-la. Impossível compreender as relações que se estabelecem nos dias atuais apenas pela literatura existente, ou pelas escassas fontes documentais primárias, ou apenas pelas narrações dos que vivem o dia a dia do teatro, ou só pela observação *in loco*. Uma fonte buscou complementar a outra. Portanto, a opção foi por permitir o vento tocar nas velas das hipóteses pré-estabelecidas, embaralhá-las e rearranjá-las. No entanto, sem largar de forma abrupta o leme da discussão que se desejava empreender, em relação à memória e o patrimônio, foi preciso discutir as problemáticas desses conceitos no que concerne a um circo-teatro que vigora nas periferias e cidades do sul e litoral do Rio Grande do Sul.

O corpo grotesco, as relações dos chistes com o baixo ventre e temáticas relacionadas com as possibilidades do risível fazem parte das peças teatrais do Teatro do Bebé. A figura central e vigorosa do palhaço possibilita essa releitura "antropofágica" – com a permissão de uso do termo, mas sem exortações ao modernismo – dos textos teatrais de outrora para o período contemporâneo, com a marca da picardia, do escracho e do improviso que conquista o público que os acompanha. Segundo Bolognesi, o palhaço permite a expressão do grotesco, pois,

> [...] ele sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes com o apelo visível a sexualidade, momento de realce dos desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados. É um corpo sem amarras. (BOLOGNESI, 2003, p. 182-181)

O trabalho desenvolvido pelo Teatro do Bebé alicerça-se assim em uma forma teatral que é anterior à questão familiar da herança paterna do modo de fazer teatro. Carregando traços de diferentes tempos do circo e do teatro, insere tudo isso em uma dinâmica própria de trabalho. O grupo traz consigo a malemolência de uma comicidade grotesca que marca a trajetória da teatralidade brasileira e que é muitas vezes desconsiderada por um olhar depurado sobre a história do teatro.

Assim como os atores errantes da antiguidade, das feiras, das ruas, das praças, das carroças e das lonas, Bebé e sua trupe familiar são parte da memória da

comicidade popular, mesmo com suas rupturas, interferências e descontinuidades, que necessariamente dialogam com as questões de sua época. Seus espetáculos possuem traços de organização que remontam, entre outros possíveis paralelos, às formas teatrais feitas no Brasil no final do século XIX e início do século XX, chamadas de operetas e teatro de revista. O uso exclusivo do palco italiano, figura do ensaiador, os cenários com painéis pintados e a centralidade do texto contrastam com a permanente presença do palhaço e sua fabulosa capacidade improvisacional.

Trata-se de uma “tradição” teatral que se reconfigura, que, como outras tradições, se reinventa cotidianamente, mas que é traçada a partir de um eixo comum. Não está necessariamente na forma como o espetáculo é encenado, ou nas jogadas de cena do cômico, mas na relação estabelecida no encontro entre atores e público, mediados pelo espaço da lona e tudo que ali está representado para todas as pessoas que fazem parte daquele momento de celebração. Hoje, de celebração do riso.

O ato de sair de casa e ir ao teatro é também um momento de divertimento em família ou com os amigos. O teatro feito em família amadoristicamente, ao considerarem-se os preceitos de uma sociedade culta, possui eficácia, pois é algo que reproduz a linguagem do público que a assiste. As marcas identitárias ligadas aos meios culturais massivos ou à comunidade onde está colocado logo são reconhecidas, visto que são compartilhadas pelo grupo que o assiste, sendo fonte para as jocosidades.

O Teatro do Bebé poderia já ter se esvaziado em sentido e desaparecido, no entanto, ele se reelabora. Ele é uma miscelânea, uma mescla de várias coisas que desafia o olhar daquele que procura a cultura popular intacta, daquele que o trata como simples cultura de massa, ou do intelectual que sequer o considera. Ele é uma pedra no sapato dos que desejam uma explicação pontual, objetiva e, por isso mesmo, simplista. Sua complexidade é ao mesmo tempo a sua característica mais rica, ele transgride normas que tentam pautas a uma forma de expressão. No palco, é possível observar desde uma expressão linguística do passado até uma gíria dita pelos jovens na atualidade. E é assim que ele se mantém de forma muito latente em uma cidade como Pelotas, por exemplo, que historicamente se representa como apolínea e refinada com seus teatros, sua cultura erudita. Junto a isso, o popular-massivo pulsa, sem a mesma visibilidade.

O teatro produzido e mantido por esses grupos é o retrato artístico do Brasil, não em um sentido reducionista ou essencialista, que visa a expressar um teatro genuinamente brasileiro. É nas margens, nos viadutos, nas periferias, nos sertões, em tudo que serviu e foi descartado, naquilo que é renegado, que o Brasil se conta, se reencontra. A teatralidade de companhias como o Teatro do Bebé demonstram a capacidade de assimilação e recriação, as misturas e o humor peculiar. Nele, encontram-se as contradições de um teatro que se mostrou moralizante e, ao mesmo tempo, conviveu com o grotesco e a picardia do palhaço. Característica, essa, que hoje dá o tom do trabalho artístico.

Certamente, não se ri mais hoje da mesma forma que se ria na antiguidade, na idade média ou na modernidade. As cidades mudaram, os sistemas políticos sofreram drásticas alterações, as relações entre as culturas também e a humanidade tem se revisto constantemente em seus referenciais sociais. O riso, enquanto objetivo final do trabalho do palhaço, em relação àquele que o assiste, está diretamente ligado a esses referenciais. O seu trabalho de cena é resultado daquilo que o atinge enquanto homem do seu tempo, cabendo a ele reverter através da sua criatividade na situação risível. Nessa reversão, em que demonstra sua competência em fazer rir, é onde passado e presente se encontram.

Nesse instante, a ideia tradicional de tradição – olhada como algo forte, temporalmente arraigada a princípios sólidos, reforçadores de uma “autenticidade” e de inexorável permanência – anda sobre a corda bamba. Por outro lado, é no instante em que o palhaço está em cena e que arranca o riso da plateia, onde estão pessoas que vivem todas as idiossincrasias do tempo presente, mas que riem de um personagem carregado pelos fantasmas cômicos de outros séculos, que a tradição – no sentido expresso por Hobsawn, Canclini e Ginzburg – prossegue. Nesse exato momento, em que ele expõe o que aprendeu em sua prática temporal, e põe em teste a piada para ver se ainda funciona ou precisa ser mudada, é que o ator se conecta com os dois tempos que o constituem. É também aí em que ele se vê e se expõe para si mesmo com toda sua bagagem memorial e também com o peso de ser um homem no presente, um profissional do riso sempre em processo.

Os artistas do Teatro do Bebé não apenas revivem a cada dia um conjunto de técnicas, eles revisitam o passado e o adaptam ao presente pela necessidade de prosseguir, e isso não ocorre sem que tenha que duramente se desprender de algumas fórmulas que não surtem mais o efeito desejado. É imperioso adaptar-se às

mudanças constantes da sociedade tecnológica. A impossibilidade de se adaptar a esses tempos é que fez muitos circos-teatro fecharem as portas e alguns a andarem com dificuldade, mas ainda há casos como o do Teatro do Bebé, em que isso, apesar de algumas dificuldades, não tem se mostrado como um impeditivo ululante.

Manifestações como a do Teatro do Bebé devem ser analisadas com toda a pluralidade que as constitui. Pluralidade observada tanto no plano interno, quando se olha para o teatro, como mediador das relações: relações familiares no espaço de convivência delimitado e relações profissionais enquanto forma de subsistência de todos os envolvidos. Pluralidade também quando se aplica um olhar externo: uma prática cultural de entretenimento e de convivência comunitária.

Todos esses aspectos que envolvem permanências, desconstruções e descontinuidades precisam ser levados em consideração ao se analisar a prática artística enquanto memória das artes cênicas circenses e enquanto patrimônio cultural. Sendo uma expressão que mescla o erudito recriado ao popular escrachado, pode trazer um antigo linguajar cênico que contrasta com a modernidade efêmera das músicas do momento, dos programas de televisão ou dos termos do ciberespaço.

Assim como na dinâmica da família em que filhos se casam, netos nascem e familiares morrem, na dinâmica do Teatro do Bebé os espetáculos prosseguem através de releituras, adaptações e com improvisações atuais. Familiares e atores participam da mesma dinâmica, a vida do palco também é a vida em família e vice-versa. Torna-se imperioso, entretanto, a seguinte pergunta: terá o circo-teatro força para se renovar e reelaborar como tem feito? Até quando? E as políticas patrimoniais de hoje, com seu alargamento na tentativa de abarcar novas manifestações, estariam prontas para entender o circo-teatro enquanto expressão de uma cultura teatral híbrida, como patrimônio?

Cada vez mais o patrimônio encontra uma gama maior de aplicabilidade. O medo da perda, a inconstância da modernidade e suas transformações. Desde um objeto que pertenceu a uma pessoa influente até uma festa, ou uma forma de fazer uma comida, do individual ao coletivo, a dinâmica desses bens, dessas construções humanas nas quais os próprios humanos ancoram suas referências e afirmam suas identificações, trazem consigo a necessidade cada vez maior de ampliação da análise sobre as aplicações e problematizações dos instrumentos de patrimonialização.

Por vezes se lamenta que as coisas não sejam mais o que eram, mas indiscutivelmente elas continuam sendo. Talvez elas sejam uma terceira coisa, ligadas ao que eram e caminhando em direção ao que serão mais adiante. E mais adiante não serão mais o que foram hoje e caminharão a em direção a algo mais distante ainda, até um ponto em que não poderão mais ser alcançadas pelo que foram hoje. Mesmo assim, haverá um fio memorial que as unirá. Uma memória humana que se modifica conforme o homem avança. Mas avança em direção a quê? Nunca se saberá, o homem é refém do tempo. A passagem dos dias atua sobre sua vida, seu corpo e o angustia.

Enquanto se discute tais questões, o Teatro do Bebé prossegue, e as pessoas que vivem dele prosseguem... O que se pode perceber, ao longo das horas de entrevista, dos textos lidos e dos espetáculos assistidos, é que preocupação dos artistas está na próxima temporada, na busca de novas alternativas. Para Bebé, o trabalho está em processo, a historicidade da prática teatral apenas corrobora para a sua continuidade. O passado já passou, a preocupação é com o presente. Mas esse presente se dá a partir de uma prática carregada de símbolos do passado. É assim que o trabalho do circo-teatro sobrevive hoje, embora não se possa prever de que forma ou quais reatualizações garantirão o futuro.

Ao encerrar esse escrito, compara-se ele a um espetáculo do Teatro do Bebé, que seguiu uma linha memorial de uma forma de fazer teatral, mas que é hibrida e sempre aberta a novidades. Espera-se ter contribuído para trabalhos futuros sobre o tema em torno do circo-teatro, a sua representatividade enquanto parte da trajetória das artes nacionais. Talvez não se tenha dito tudo que se poderia dizer, nem foi sequer a intenção de encerrar a discussão, já que ela é latente e se dá sobre uma manifestação cultural em processo. Mas e o riso? Teria ele se esvaído de seu sentido primeiro e estaria em vias de não mais ser o que foi um dia? O Teatro do Bebé talvez aponte para uma possível resposta... Ou talvez a resposta seja uma grande gargalhada.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. “Tesouros Humanos Vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “Mestres da Arte”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALCURE, Adriana Schneider. et al., **A eficácia cômica do mamulengo da Zona da Mata pernambucana**. 2012. Aula proferida no Curso Livre de Folclore e Cultura Popular 2012. CNFCP/IPHAN. Rio de Janeiro, 2012.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ALTMAYER, Guilherme Martellini. O drama do circo-teatro em Sorocaba: o encontro de memes ou o meme do encontro. In: **Revista Anjos do Picadeiro 8 2009/2010: Encontro Internacional de Palhaços**. Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro 8, realizado no período de 23 a 30 de novembro de 2009 em Florianópolis/SC. Edição: Duas Águas editoração, 2010. Tiragem: 2000 exemplares.

ALVES, Elder Patrick M. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 25, Número 3, Setembro/Dezembro 2010. p.539-560

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. 7ª ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2010.

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

BERLINER, David. Anthropologie et transmission. In: **Terrain: Revue d’ethnologie de l’Europe**, nº 55. Septembre 2010, pp. 4-19. Disponível em: < http://terrain.revues.org/14035> Acesso em 20 de agosto de 2013.

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

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

BOLOGNESI, Mario F. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BOSQUE, Andrés Del. El payaso em la academia. In: **Anjos do Picadeiro: Revista do 9º Encontro Internacional de Palhaços**. Rio de Janeiro, nº9, 2011, p. 129-149.

BROCKMEIER, Jeans; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas um paradigma alternativo. In: **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**. Porto Alegre , vol 16 nº 3, 2003, p. 525-535.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. In: CRIADO, Aguilar. **Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estúdio. Consejeria de Cultura**. Junta de Andalucía, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. Dilemas de la Globalización: Hibridación cultural, comunicación y política. **Voces y cultura, Revista de Comunicación**. Num 17, Barcelona 2001. Entrevista concedida a Juan de La Haba e Enrique Santamaría.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2011.

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

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CERTAU, Michel de. Culturas Populares. In: _____. **A Invenção do Cotidiano. Petrópolis**/RJ: Editora Vozes, 1990. p. 75-90.

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

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

COHEN, Moshe. Palhaços sagrados: sobre o clown e o zen. In: **Anjos do Picadeiro: Revista do 5º Encontro Internacional de Palhaços**. Rio de Janeiro, nº5, 2006, p. 34-35.

DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX** (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral: Memória, tempo, identidades.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. **História da Educação**. ASPHE/ FaE – UFPel. N.8, setembro, 2000. p. 141-174.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. O drama de circo-teatro e o circo-teatro hoje. Uma experiência de representação de papeis com artistas circenses. In: **Repertório: Teatro e Dança**. Ano 13, Número 15, 2010.2. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5215>. Acesso em 03 de nov. 2012.

FERREIRA, Leticia M. Busca Patrimonial e Políticas Públicas de Patrimônio Cultural Imaterial: Um Estudo de Caso sobre São Lourenço do Sul (RS). In: Maria Leticia Mazzucchi Ferreira; FERREIRA, Lúcio Menezes; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi; ROTMAN, Mônica B. **Patrimônio cultural no Brasil e na Argentina: estudos de caso**. São Paulo: Annablume, 2011.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Dario Fo; Franca Rame (organização); Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Szlack. 3ª Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FRANÇOIS, Etienne. As novas relações entre memória e História após a queda do Muro de Berlim. In: **Revista Memória em Rede**, Pelotas, *v.2*, *n*.2, dez. 2010. Disponível em: < http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/issue/view/9> Acesso em 24 de set. de 2012.

GUARINELLO, Norberto Luiz. História científica, história contemporânea e história cotidiana. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 48, p.13-38, 2004

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edunesp, 1997.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GRILL, Beto. A Grande Família Bebé. **Tribuna Centro-sul**, Camaquã, 24 de abril de 2009.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence O. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-01419890002000006&script=sci_arttext> Acesso em 23/06/2012.

LENCLUD, Gérard. La tradición no es lo que era.... **In: Terrain: Revue d'ethnologie de l'Europe**. O9 de outubro de 1987. Disponível em: **<** http://clasesbosa.blogspot.com.es/2009/01/la-tradicin-no-es-lo-que-era-grard.html> Acesso em 07/11/2012.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/ São Paulo: Editora Universidade UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NEMESSANY, Violette. Pour une ethnographie de la culture artistique . In: **Le Portique***:* Archives des Cahiers de la recherche. Cahier 3 2005. Disponível em: < http://leportique.revues.org/751> Acesso em 12 de outubro de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, nº 10, p.7-28, dez.1993; Trad. Yara Aun Khoury. São Paulo: PUC.

PELEGRINI, Sandra C. A. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. **História**, vol.27, no.2 Franca, 2008.

PEIXOTO, Paulo Matos. **Mitologia Grega**. São Paulo: Editora Germape, 2003.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: circo e poesia: A vida do autor de – E o céu uniu dois corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaios de História Oral**. Trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonio local. **Cuadernos de Antropología Social** No 21, pp. 17-35, 2005.

PONTES, Fernando Augusto Ramos; MAGALHÃES, Celina Maria Colino. A Transmissão da Cultura da Brincadeira: Algumas Possibilidades de Investigação. In: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 2003, 16(1), pp. 117-124.

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.

RAMIREZ, Jesus Antonio Machuca. Mijail Bajtín y las nuevas orientaciones de análisis en las ciencias sociales (la cultura cómica popular). In: **Revista Dimensión Antropológica**. Volumen 05. s/d. Disponível em < http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1491> Acesso em 24/06/2012.

ROTMAN, Mónica B. El campo patrimonial: processos de configuración y problematización de alteridades. **Revista Memória e Rede**. Pelotas, v. 1, n. 1, Dez. 2009/mar2010. p.p. 22-36

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, 1880-1980. Tradução Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Elaine. Considerações teóricas sobre teatro e melodrama: a experiência dos teatros itinerantes. In: **Revista Memento**. V.3, n.2, ago.-dez. 2012. p. 100-122. Disponível em: <http://www.revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/695/pdf> Acesso em 13/01/2013.

SANTOS, Elaine. Entre a tradição erudita e a cultura popular: cinquenta anos do Teatro de Lona Serelepe (1962-2012). In: **Revista Alere –** Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso - Campus Universitário de Tangará da Serra - Ano 04, Vol. 04. N.o 04, 2011. p.p. 199-225.

SEIBEL, Beatriz. El cuerpo es el espectáculo: payasos, clowns y circo. In: **Revista Picadero**. Año IX, Nº 20. Secretaria de Cultura de Argentina. Instituto Nacional de Teatro. Buenos Aires: Septiembre/Diciembre de 2007.

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

SILVA, Ermínia. O Circo sempre esteve na moda: A contemporaneidade da teatralidade circense. **Revista Palco Aberto: malabares, circo e arte de rua**. Ano 4. São Paulo, novembro de 2008.

SILVA, Ermínia. O trabalho circense infantil na legislação brasileira – primeira metade do século XX. In: **Circonteúdo** 2013. Disponível em: <

http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3580/O_trabalho_circense_infantil_na_legisla%C3%A7%C3%A3o_brasileira....pdf> Acesso em 19 de agosto de 2013.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SOUSA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970**. São Paulo: USP, 2008. 204f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Teoria e Pesquisa em Comunicação.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e Abusos da História Oral**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Editora LPM: Porto Alegre, 1987.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Jornais:
GAZETA DE SANTA CRUZ DO SUL. Santa Cruz do Sul-RS. Data: 14/07/1950.

O IMPARCIAL. São Gabriel-RS. Data: 08/06/1994

O IMPARCIAL. São Gabriel-RS. Data: 08/10/1988

GAZETA DO SUL. Disponível em <http://gazeta.via.com.br/default.php?arquivo=_noticia.php&intIdConteudo=43374&intIdEdi
cao=690> Acesso em 15 de nov. 2012.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 02 de julho de 1942. p. 04

_____. São Paulo, 04 de julho de 1942. p. 05.

O MOMENTO. Caxias do Sul, 23 de julho de 1949.

_____. Caxias do Sul, 20 de agosto de 1949.

Documentos:

BRASIL. Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC). **Câmara e Colegiado Setorial do Circo. Relatórios de atividades 2005-2010. A Participação Social nas Políticas Públicas do Setor.** Ministério da Cultura/ Conselho Nacional de

Políticas Culturais/ Funarte, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2011/07/plano-setorial-de-circo.pdf>. Acesso em 14 de abril 2012.

Entrevistas:

Ana Maria Benvenuto de Almeida. Pelotas/RS. 17 de dezembro de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Ana Paula Bento e Silvério de Almeida. Pelotas/RS. 28 de junho de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Demetrius Benvenuto de Almeida. Camaquã/RS. 23 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

José Ricardo de Almeida. Palhaço Bebé. Pelotas/RS. 22 de março de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

José Ricardo de Almeida. Palhaço Bebé. Pelotas/RS. 19 de agosto de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Moacir Rosa Gonçalves. Pelotas/RS. 26 de março de 2013. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Norma Milke Conceição e Nede Conceição. Pelotas/ RS. 06 de março de 2013. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Tânia Regina Ramos Alves. Pelotas/RS. 12 de dezembro de 2012. Entrevista concedida a Darlan De Mamann Marchi.

Homepages consultadas

BRASIL. **FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE**. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/> Acesso em: 03 de jul 2012.

BRASIL. **MINISTÉRIO DA CULTURA**. Blog do Conselho Nacional de Políticas Culturais. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/sobre-o-cnpc/> Acesso em 04 de jul. 2012.

BRASIL. **MINISTÉRIO DA CULTURA**. Colegiado Setorial do Circo. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/06/colegiado-setorial-do-circo/ > Acesso em 09 de jun. de 2012.

BRASIL. **INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS**. Proposta de Museu dedicado ao circo marcou visita de Tiririca ao Ibram. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/noticias/proposta-de-museu-dedicado-ao-circo-marcou-visita-de-tiririca-ao-ibram/> Acesso em 09 de junho de 2012.

BRASIL. **SENADO FEDERAL**. < http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2005/08/11/circos-poderao-ser-considerados-patrimonio-cultural-brasileiro> e < http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-

CULTURA/412866-MAIORIA-DAS-PROPOSTAS-PROIBE-USO-DE-ANIMAIS-EM-CIRCO,-MAS-ASSUNTO-E-POLEMICO.html> Acesso em 30 de Nov. de 2012.

CAFÉ DOS ARTISTAS. A história do circo no Largo do Paissandu. Carta aberta. <http://blogdocirco.wordpress.com/2008/03/25/carta-aberta/> Acesso em 01de dez. de 2012.

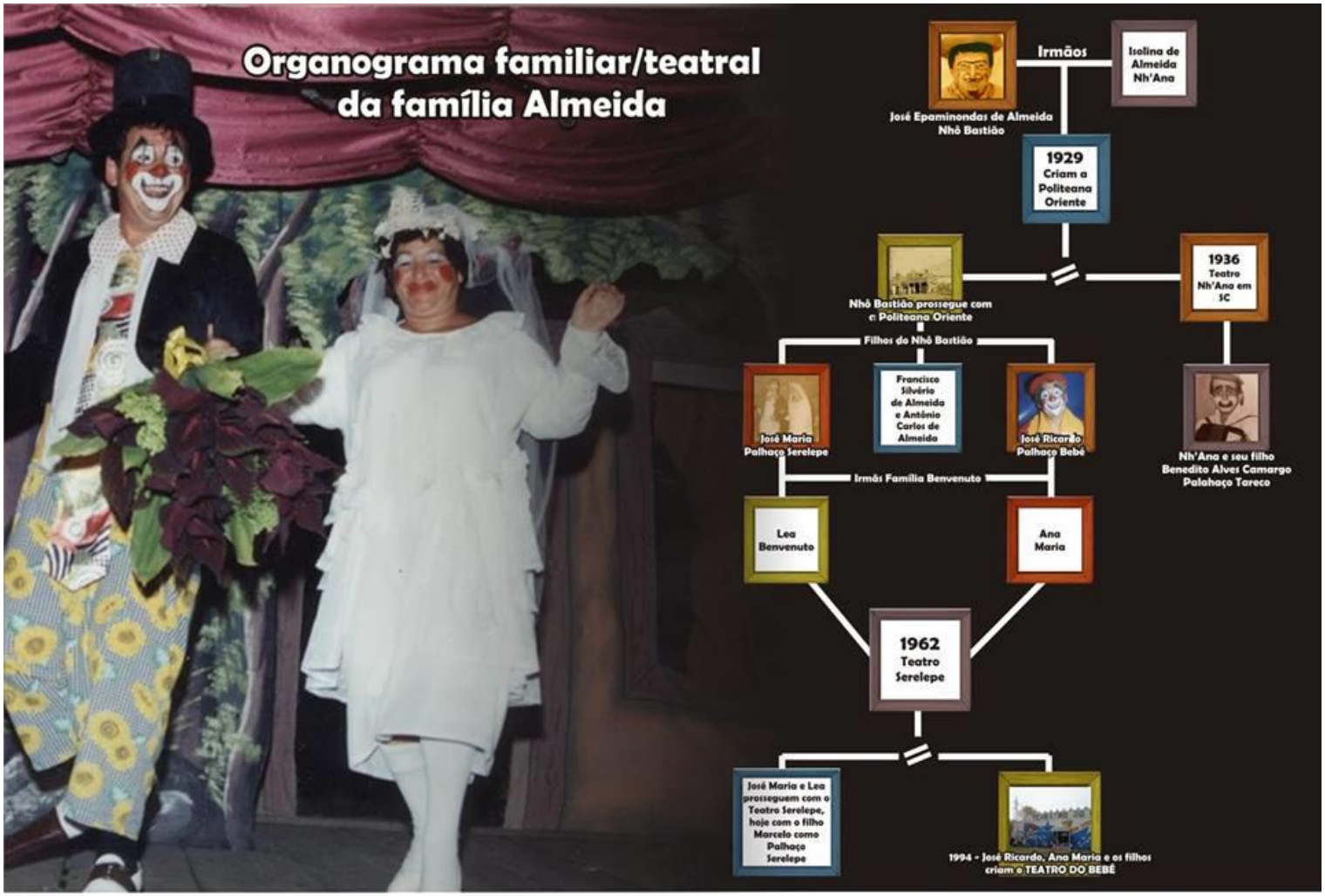
TEATRO DO BEBÉ. Site da companhia. Disponível em: < http://www.teatrodobebe.com.br/elenco.htm> Acesso em 31 de jul 2012

TEATRO DO BIRIBA. Site da companhia. Disponível em <http://www.teatrobiriba.com.br/site/home/> Acesso em 16/01/2012.

TEATRO NH'ANA. Blog da companhia. Disponível em <www.teatronhana.blogspot.com> Acesso em 15 de set. de 2013.

TEATRO SERELEPE. Blog da companhia. Disponível em <www.teatroserelepe.blogspot.com> Acesso em 15 de set. de 2013.

APÊNDICE I - Organograma da família Almeida e seus circos-teatro



APÊNDICE II - Tabela de temporadas a partir do registro de apresentações do espetáculo "O casamento do Bebé" de 1989 a 2009*.

Cidades gaúchas	Datas da encenação do espetáculo	Número de temporadas	Intervalo de tempo/ média
Itaqui	01/09/1989 e 05/06/1995	2	6 anos
Uruguaiana	01/01/1990 e 15/10/1995	2	5 anos
Quaraí	19/02/1990 e 30/01/1996	2	6 anos
Alegrete	20/05/1990 e 05/05/1996	2	6 anos
Dom Pedrito	16/09/1990, 1/08/1996 e 29/02/2000	3	6 anos / 4 anos
Bagé	02/01/1991, 17/11/1996 e 26/12/1999	3	5 anos / 3 anos
Praia do Cassino/ Rio Grande	10/03/1991, 07/03/1992 e 09/03/2003	3	1 ano / 11 anos
Rio Grande	26/05/1991, 07/06/1998, 02/06/2002 e 13/05/2007	4	7 anos / 4 anos / 5 anos
Santa Vitória do Palmar	28/07/1991 e 01/07/2007	2	15 anos
Pelotas	04/01/1992 e 02/11/2008	2	16 anos
Arroio Grande	05/07/1992 e 01/11/1998	2	6 anos
Canguçu	27/09/1992, 12/09/1999, 17/11/2003 e 16/09/2007	4	7 anos / 4 anos / 4 anos
Piratini	04/01/1993 e 31/08/2003	2	10 anos
São Lourenço do Sul	11/04/1993, 09/03/1997, 21/10/2001 e 08/03/2009	4	4 anos / 4 anos / 8 anos
Cristal	18/07/1993 e 29/07/2001	2	8 anos
Encruzilhada do Sul	12/09/1993 e 01/09/2000	2	7 anos
Restinga Seca	21/11/1993 e 05/04/1999	2	6 anos
Faxinal do Soturno	23/01/ 1994	1	-
São Sepé	02/09/1994	1	-
São Gabriel	25/07/1994, 04/06/2000 e 18/12/2006	3	6 anos / 6 anos
Rosário do Sul	27/09/1994	1	-
Cacequi	27/11/1994	1	-
Santiago	19/03/1995	1	-
Pinheiro Machado	12/01/1997 e 22/06/2003	2	6 anos
Camaquã	27/05/2001 e 14/06/2009	2	7 anos
Torres	04/04/2004 01/07/2006	2	2 anos
Três Cachoeiras	31/05/2004	1	-
Terra de Areia	02/08/2004	1	-
Osório	03/01/2005	1	-
Capão da Canoa	27/03/2005	1	-
Sombrio	15/06/2006	1	-
Tapes	24/08/2009	1	-
Total: 32 cidades e 63 temporadas			

* As temporadas expressas no quadro se referem aos registros do "Livro de Ouro" do espetáculo "O casamento do Bebé" onde constam apresentações de setembro de 1989 à agosto de 2009. Porém não configuram em exatidão sobre as temporadas nesse espaço de tempo, uma vez que podem ter ocorrido apresentações que não foram registradas.