

O DRAMA DE CIRCO E O CIRCO-TEATRO HOJE. UMA EXPERIÊNCIA DE REPRESENTAÇÃO DE PAPÉIS COM ARTISTAS CIRCENSES

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz¹

RESUMO: No presente artigo realizo um percurso do contato com as narrativas de experiências vividas pelos artistas circenses que nos leva à reflexão sobre o drama vivido pelas companhias de circo-teatro e sobre a noção de “circo-família”, fazendo uma análise de algumas peças encenadas por estas companhias. Nesse caminho, localizo uma dinâmica de transformação do drama tradicional de circo em comédia e esboço uma compreensão sobre este fenômeno. Para além da análise do drama como texto, reflito sobre a cena no circo-teatro, observando a relação que o palhaço estabelece com a sua platéia. Comento, no final do percurso, a metodologia adotada na proposição da encenação da experiência vivida para a pesquisa etnográfica.

Palavras-chave: circo-teatro, circo-família, dramaturgia, encenação.

ABSTRACT: In this article I analyse the story telling about the lived experiences of the circus’actors. I reflect about the drama lived by companies of theater-circus tradition and on the “family circus” idea, doing also an analysis of some plays presented by these studied companies. I try to understand a dynamics of transformation of the traditional drama of circus in comedy which. Besides the analysis of drama as text, I reflect about the scene presented in the theater-circus, observing the relationship between the clown and his audience. In the end, I discuss the methodology adopted to represent their lived experiences to the ethnographic research.

Keywords: theater-circus, family circus, drama, scene.

Acompanho uma família tradicional de circo-teatro há seis anos, realizando pesquisa etnográfica. Convivendo com a companhia nos meses de dezembro, janeiro e julho, desde 2005, tenho acompanhado a viagem do Circo de Teatro Tubinho, pelo interior do estado de São Paulo, onde apresentam dramas circenses e comédias a uma platéia de 500 lugares que permanece lotada. Oriunda, nessa geração, do estado do Paraná, a família é circense há cinco gerações. Na narrativa dos artistas

¹ Pesquisadora do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da Universidade de São Paulo. NAPEDEA- USP. Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense - UFF. Autora dos vídeos etnográficos Circo de Teatro Tubinho (2006), O palhaço o que é? (2007) e Amores de Circo (2009).



mais velhos, no início do século XX, o circo apresentava espetáculos de variedades como força capilar, atiradores de facas, magia. Aos poucos, o circo passa a incorporar a apresentação de dramas, adaptando para o teatro autos religiosos como *A Paixão de Cristo* ou filmes de Hollywood (igualmente religiosos), como *A canção de Bernadette*. Hoje, a companhia tem um repertório de mais de uma centena de peças, o que permite temporadas de cerca de três meses em cada cidade, com uma peça diferente a cada noite.

A família tradicional de circo, que, em 1918, deixa de trabalhar no circo de Nho Bastião Nh'Anna, decide se estabelecer e funda o Circo Irmãos Garcia. Vivendo altos e baixos, mantendo relações próximas com os cantores populares e com os atores do primeiro cinema brasileiro,² a família se mantém apresentando teatro no circo. Frente à crise econômica nos anos 70, a família se vê forçada a vender a lona. Parte da família passa a trabalhar nos teatros da cidade de Curitiba-PR. Anos depois, uma nova geração reassume a lona do circo e o nome do palhaço Tubinho,³ voltando a reunir a família na viagem agora pelo interior do estado de São Paulo, na divisa com o norte do Paraná. Apresentando as comédias e dramas do repertório tradicional de circo-teatro, a família toda, jovens, crianças e velhos, atua no palco.

Já na primeira narrativa produzida para a pesquisa temos o tom do drama na forma do discurso. Tio Bambi, como é chamado pela família o Sr. Amilton Garcia, relatou-me sua história durante pesquisa de campo realizada em julho de 2005, quando o Circo de Teatro Tubinho se encontrava na cidade de Fartura-SP:

O circo teve início em 1918, por parte de meus avós, Juvenor Ferreira Garcia e Lola Garcia, nome artístico (Dolores Vilaça Garcia era o nome dela). Eles eram empregados de circo e montaram um circo pequeno, humilde, o Circo Irmãos Garcia, meus avós e um tio meu, que fazia o cômico, o palhaço Tricô.

O circo surgiu no interior de São Paulo, na cidade de Porto Feliz. O circo veio assim até que o palhaço Tricô... Meu avô já estava com a respiração forçada, com problema de asma. Depois foi vendido o circo, em Osasco, no Km 25, porque meu tio veio para Curitiba, empregou-se na Secretaria da Fazenda. O circo ficou quebrado, porque ele era o cômico da companhia, a figura de frente. Ficaram meio desmoteados

e venderam o circo lá no Km 25, para Tito Neto, do Sindicato dos Artistas. Me lembro que meu avô chorou bastante com a perda do circo. Aquilo agravou a doença dele. E veio a morar no Tatuapé. Um homem que era o esteio do circo veio a morar numa favela. Passou a trabalhar na portaria do circo, se arrumava muito bem, uma elegância, era o porteiro. Minha avó ia fazer cachê em outros circos. Eu fui criado com os meus avós, com eles.

Retomando suas memórias de infância, seu Bambi destaca o momento de crise familiar que ocasiona o fim do Circo Irmãos Garcia. A entrevista concedida caracterizou-se pela emoção mobilizada nos temas apresentados: perder o circo, pela necessidade de vendê-lo. Um tom trágico parece marcar a imagem que se faz da vida. Frente a divisões entre irmãos e primos, a dinâmica das companhias vai se conformando. O circo é uma empresa familiar. Aqui, o termo família é uma categoria êmica que pode ter várias significações. "Este conceito de família expressa a idéia de uma identidade comum às pessoas de circo, que se apóia na existência real de uma vastíssima rede de parentesco onde todas as famílias se cruzam" (AFONSO, 2002, p. 69). O "circo-família", tal como definido na história da teatralidade circense no Brasil de Ermínia Silva (2007), caracteriza-se por se reproduzir como empresa, grupo ou companhia a partir da organização familiar, com uma forma própria de formação/socialização/aprendizagem.

Sr. Bambi segue a sua narrativa, atualizando o sentimento de perda pelo fato acontecido na temporada do seu circo com o palhaço Tubinho, de Juvenor Garcia, seu irmão, em Brusque-SC. Dirigindo-se ao filho, pergunta se deve falar do episódio trágico que marca a história da família. Com o assentimento de Pereira França Neto, que é o atual proprietário do circo, segue o relato:

Esqueci de falar... Foi em Brusque... Eu, logo de cara, quando comprei esse circo, fui muito feliz. Só fui infeliz quando fui para Brusque. Foi uma praça muito boa, o povo é muito bom, não tenho como agradecer o que aquele povo fez por mim.

Seu filho, Zeca (o jovem palhaço Tubinho): – Quem fazia o palhaço?

Sr. Amilton: – Quem fazia o palhaço era o Tio Juve, o palhaço Tubinho. Éramos sócios.

Eu tinha um menininho, que já fazia papel. Faltavam oito dias para ele completar os 2 anos. Ia fazer 2 anos naquela praça, estava preparando as coisas... [Chora. Contagiado pela emoção, fala apressadamente] Estávamos preparando o aniversário dele... Ele morreu afogado numa lagoa perto do circo. Morreu ali, na lagoa do centenário.

Falei para todos os artistas: 'Cuidem bem dele, porque

² Dona Lola Garcia atua como atriz no filme *Chofer de Praça* (1959), de Amacio Mazzaropi.

³ Antes de Juvenor Ferreira Garcia Filho, o tio Juve, morrer, ele presentearia Zeca, o filho mais novo de seu irmão Amilton Garcia, com o nome do palhaço Tubinho. Ele cresce em Curitiba, apresentando-se com a família em teatros, shows, aniversários. Nos anos 90, com seu pai e irmãs, retoma a lona, assim como fizeram vários de seus primos.



é perigoso'. Fizemos uma cerca. Estávamos dormindo, eu e a minha esposa. A avó Lola cozinhava para os artistas e também atuava nas peças. Pediu pela janela: 'Deixa ele ficar comigo'. Ela estava fazendo café para os empregados. Esse meu filho saiu com um funcionário nosso, Lídio Rodrigues, ele era toureiro (e só não exercia essa função porque nós não levávamos tourada), saiu com ele. Ele trabalhava com a gente como ator e tinha a Girarda, funcionária nossa, fazia comicidade como caipira. Fazia uma caipira que agradava muito. Ela esperava uma carta...

Lídio levou meu filho para pescar. Estava pescando, quando chegou o carteiro. Ele, com aquela euforia, esqueceu o menino na lagoa. Ele tinha ganhado uma sandália, não estava acostumado a andar de sandália, caiu. Foi encontrada uma bola no rio, ele chutou, deve ter ido pegar a bola e caiu. Um empregado chegou branco, assustado. Minha avó perguntou: 'Dedinho?' (que faltava um dedo na sua mão). Ele falou: 'Fui no banheiro e olhando para lá, parece que vi uma criança ou boneca que tá boiando na lagoa'. Lembraram do menino, foram ver, era ele. (...)

Falei: 'Vamos ter que parar o circo. Não tenho condições de fazer nada'. Meu Tio Juve: 'Você está dispensado de tudo'. Uns colegas nossos estavam em Itajaí, do Circo Tareco, disseram: 'Bambi, venha para cá'. Era um, era outro... Fizemos tanto por mim, contavam piada. Consegui parar 15 dias nesse circo, fui para ficar uma semana, mas não tive condições de voltar. Quando voltei, fui fazer o Tico-Tico na Mestiça, é o cômico da peça. Meu tio falou: 'Se você quiser eu tiro você do papel, vou por outro.' Eu disse: 'Não, se você se propôs vai ter que fazer. Tem que ter um começo pra recomendar'. Me pinte de pretinho e fui à luta, nunca fiz tão bem. Saía de cena, era aquilo, entrava em cena tinha que fazer rir. Consegui fazer, só que quando terminou, todo mundo queria me dar parabéns. Fui ao quarto e chorei, chorei tanto. Pelo amor de Deus, gente...

Zeca, o jovem palhaço Tubinho, dono do circo, escuta a história, sem se contagiar com a emoção do pai. Essa história é sua conhecida, está incorporada. Pergunta maiores referências sobre os circos e as famílias citadas para nos situar no campo das companhias de circo-teatro: "Esse Tareco é a família Bergamo de Almeida, que é o Teatro Serelepe⁴ hoje? Tá. Só para confirmar".

Uma análise do drama encenado pelas companhias deve, primeiro, observar esse gênero de discurso que parte de experiências vividas e que mobiliza um *pathos* particular, uma tensão dramática que diz respeito à cri-

se não mais dos valores, como a bibliografia produzida nos anos 80 indicava (MONTES, 1983; MAGNANI, 1984), mas uma crise nas possibilidades de existência do próprio grupo. As companhias que renascem após a chamada crise dos anos 70 mobilizam, em seus discursos, narrativas de situações-limite, em que a própria existência e continuidade das companhias estão em questão. Em paralelo com este fato, observo que há um movimento de transformação do drama tradicional de circo-teatro em comédia.

Na narrativa de D. Lina Garcia, 82 anos, avó e matriarca da família de Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, a família viaja pelos estados do Sul do país, trabalhando com outras companhias da mesma tradição, apresentando peças de teatro em pequenas cidades. Gostaria de chamar a atenção aqui para as formas do narrar no discurso dos artistas circenses. Dona Lina conta que se lembra de uma peça que foi apresentada em 1945, quando os pracinhas voltavam da Segunda Guerra Mundial. A peça contava a história de uma mãe que esperava o filho voltar da guerra. O drama dessa mãe, naquele contexto, causava comoção pública. A peça foi proibida pelo governo, o circo teve que ser desarmado e mudar de cidade. A memória dos artistas circenses é repleta desse tipo de situação e a sua narrativa atualiza a força da emoção mobilizada pelo teatro.

Na década de 70, na concorrência com o cinema e a televisão, os circos entram em crise e várias empresas circenses encerram suas atividades. Mais adiante, os filhos, criados no circo, reabrem suas companhias. Desde então, filhos e netos seguem o trabalho das gerações anteriores, multiplicando-se em uma série de circos que viajam, sobretudo pelos estados de Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Houve, também, o momento em que essas famílias trabalharam em teatros de pavilhão. Nos anos 80, as companhias montavam estruturas de zinco, em barracões que formavam pequenos teatros cobertos, onde os elencos reuniam-se a seu público, apresentando dramas circenses e comédias.

Outros relatos enfatizam a relação com órgãos e autoridades estabelecidos nas cidades. O palhaço e proprietário do circo narra a história de D. Lina Garcia, sua avó e filha de Lola Garcia, num episódio em que a questão da imagem pública do circo como problema moral apareceu numa disputa com a Igreja. A história narrada nos faz compreender a sua busca por reconhecimento e respeito nas cidades por onde o circo viaja. 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

⁴ A companhia Teatro de Lona Serelepe atua desde 1927, viajando, desde 1962, pelo interior do estado do Rio Grande do Sul (SANTOS, 2008).

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.

Maconha, o veneno verde é um drama tradicional de circo, escrito na década de 60 e encenado ainda hoje por todas as companhias do Sul do país. A peça abre com uma família feliz: pai, mãe e dois filhos. Enquanto o pai brinca com o filho, um menino da vizinhança vem devolver um dinheiro que roubara da quermesse. O pai da família não o castiga, acolhe e perdoa; é um homem exemplar. Despedindo-se pela manhã para um dia de trabalho, entra em cena o seu chefe, Sr. Rocha, que o manda para uma viagem suspeita, para levar, para a cidade grande, uma quantia em dinheiro. Nessa viagem a São Paulo, o protagonista, na sua primeira noite, é assediado por uma mulher que oferece a ele a maconha. Caindo numa armadilha montada pelo seu chefe, ele se deixa levar, prova a erva e tem o dinheiro roubado. Perdendo-se na cidade grande, não volta mais para casa.

Anos depois, Barbadinho, o protagonista, está muito envelhecido. Em conversa de bar, conta a amigos a sua história. Boca Dura e Pente Fino, que conheciam o Sr. Rocha e sabiam da história, descobrem a identidade de Barbadinho, que ele guardava em sigilo. Envolvendo-se em briga de bar, ele mata o homem que ameaçava revelar sua identidade. No terceiro ato, Barbadinho vai a julgamento e reencontra o filho que, adulto, é o seu advogado de acusação. O protagonista procura rever a sua família e é reconhecido pela esposa. Na cena do reconhecimento, Barbadinho morre.

No drama, Barbadinho, um pai de família exemplar, erra ao experimentar o veneno verde. O erro trágico acontece por intermédio da mulher que o faz experimentar o cigarro, o leva para um quarto de hotel e rouba o dinheiro de que ele era o portador. O fim trágico do herói, que comove a platéia e causa piedade. O sentimento de piedade é mobilizado em relação a Barbadinho, purgando o desvio pelo temor à exposição a uma situação como essa. Contudo, podemos perguntar se o erro do herói do drama justifica a sua punição. Uma questão moral é mobilizada pelo drama, que tem como

cena final o julgamento do seu protagonista. A punição, no ser afastado da família, acusado pelo filho, que sequer o reconhece, demanda um ponto de vista de onde se julga. O ponto de vista que afirma a família como fonte da ordem moral.

A respeito de uma apresentação de *Maconha, o veneno verde*, Maria Lúcia Montes (1983, p. 199) relata sua observação da audiência da peça: enquanto, no início da peça, grupos de jovens zombavam do caráter moralizante do enredo do drama, ao final dela, saíam do circo abalados. O sucesso catártico do drama atingira os espectadores. Se, por um lado, havia, neste caso, uma crítica ao moralismo, ao conservadorismo do discurso antidrogas, por outro lado, uma segunda verdade abalava a crítica juvenil – uma identificação com o protagonista, vítima do tráfico da erva. O drama tem um desfecho trágico. Montes (1983, p. 199) afirma que as diferentes perspectivas de avaliação da peça coexistiam num mesmo indivíduo observado – ambas as diferentes verdades eram confirmadas por múltiplas experiências de vida coexistentes. Interessa guardar essa multiplicidade de pontos de vista que é mobilizada na recepção do drama circense.

Nas companhias de circo-teatro que acompanho, os dramas do repertório têm a sua apresentação reduzida. A companhia Circo de Teatro Tubinho apresenta-se de quinta a terça-feira, folgando somente às quartas-feiras. Na consciência dos elencos há a impressão de que “o drama não agrada” tanto quanto a comédia. Em geral, de cada seis apresentações, apenas uma é o drama tradicional e as outras, mesmo quando partem de textos de dramas, recebem a inserção da figura do palhaço, transformando o drama em comédia. Pereira França Neto afirma este processo introduzindo o seu palhaço; além dele, a dramaturgia escrita por Benedito Silvério de Camargo faz o mesmo. O autor escreve para as companhias do Sul do país, com as quais tem laços de parentesco. As adaptações de *Escrava Isaura*, *Dona Flor e seus dois maridos*, entre muitas outras, recebem a figura do palhaço.

Os dramas que são apresentados não recebem tanto público como as comédias. Sobre a peça *Maconha, o veneno verde*, os artistas afirmam o desejo de atualizar o texto. *Meu filho, minha vida* comove as platéias. *A canção de Bernadete*, *E o céu uniu dois corações* são dramas clássicos apresentados em toda cidade. O ébrio foi recuperado recentemente pela companhia, depois do contato e a aprendizagem junto ao ator Pedro Moreno, que trabalha em outra companhia. *Marcelino, pão e vinho* é uma peça apresentada há muitas décadas, uma adaptação do filme espanhol datado de 1955. A peça foi recentemente remontada pela companhia, que comprou o



espetáculo de Regina Vogue, atriz e produtora teatral de Curitiba-PR, com quem a família mantém laços de parentesco. *O pagador de promessas* é encenado a partir do texto de Dias Gomes pela família há décadas, mas o trabalho de colocá-lo em cena exige adaptações e reinvenções constantes.

Entre as comédias encenadas há muitas também clássicas, como *A mulher do Zebedeu*, *O Aparício*, *A mulher do defunto*, *O leiteiro*, *O louco do bairro*, entre muitas outras, além de algumas sátiras de músicas e filmes como *Festa no apê* e *Rock Mão Boa*, *o lutador aloprado*. Na produção do grupo, adaptar filmes de grande bilheteria é a prática do artista circense há gerações. O filme recente *Tropa de elite* é parodiado em *Tubinho, o capitão da tropa de elite*, em *Homem-aranha* e ainda em *Tubinho, a caminho das Índias*, adaptação de comédia com referências à novela de grande público da emissora de televisão Rede Globo. Produzir paródias dos grandes meios de comunicação vem sendo a prática circense desde o início do circo-teatro. Parte dessa dramaturgia tem sido adaptada para a linguagem televisiva num programa de televisão mantido pelo proprietário do circo.⁵ Exercendo a reapropriação, a inversão, afirmando o poder do riso e da criação, os circos brincam com o instituído, com as convenções.

Um drama transformado em comédia, que faz bastante sucesso e conta com a introdução da figura do palhaço, é *A maldição do lobisomem*. Nessa peça, Paulo, ferido pelo lobisomem, assume a maldição que aparece na lua cheia. Tubinho contracenava com o personagem. Nas piadas, que mobilizam o reconhecimento, opera-se uma mudança que vai do desconhecido ao conhecido. Tematizando o próprio teatro e brincando com a quarta parede, o palhaço, dialogando com os outros personagens, refere-se ao público. Os personagens respondem que não há ninguém ali. Tubinho olha para a platéia e pergunta: “Mas pagaram o ingresso, né?” Deslocando tempo e espaço, o palhaço dialoga com os personagens da história, que se passa no século XIX. O palhaço, nosso contemporâneo, brinca com a distância no tempo que faz os personagens ignorarem nossas referências ou meios de comunicação, o que causa o riso.

Frente a uma crise, quando Paulo, ferido, começa a assumir características de lobisomem e pede ajuda a Tubinho, ele responde: “Telefona pra farmácia”. “Não existe telefone, nem farmácia”, responde o personagem. “Vou mandar um e-mail”, diz Paulo. O palhaço chama a atenção do ator: “Mas não existe e-mail!”, expõe o intervalo da representação, o espaço entre ator e personagem. E arranca o riso da platéia. Não se sabe

se o erro no texto foi proposital ou não. O palhaço indica remédios para Paulo resolver o problema de enrijecimento de músculos que acontece nas crises na lua cheia. Os remédios ainda não existiam àquela época. O cômico pega uma vassoura que está na cochia e pergunta: “Mas vassoura de plástico já existia?” A platéia vem abaixo. A graça ingênua do palhaço contagia o público. No fim da história, o sogro de Paulo chama Sherloca Helmanns para investigar o caso [interpretada por Jailson Martins]. A figura grotesca da investigadora assume o mal e fere Tubinho. Inserindo a figura do palhaço no drama, o grupo aproxima drama e comédia.

Entre as comédias tradicionais, *A mulher do Zebedeu* é uma das (entre muitas) peças que tematizam o adultério. Depois de faltar ao compromisso marcado com a sua amante, o palhaço recebe a sua visita. Para esconder o seu caso, Tubinho, casado, diz a sua família que ela é esposa de seu amigo Zebedeu. Quando a verdadeira esposa do amigo aparece procurando o marido, ela nota o mal-entendido. Uma confusão é armada para esconder o caso. As mulheres entendem o acontecido, os feitos do protagonista, e criam uma armadilha para que ele caia em sua própria mentira. Sua amante fica com o outro. A esposa do Zebedeu pune o marido e o palhaço escapa impune, sua esposa não descobre o seu erro. No desfecho da peça, sua mulher comenta: “Coitada da esposa”; o palhaço responde: “Coitado é o Zebedeu!”.

Tudo em cima da cama, de Benedito Silvério de Camargo, é sucesso de público nas cidades do interior por onde viaja a companhia. Em seu enredo, o marido e a esposa apresentam ao público (nessa noite, excepcionalmente, para maiores de 18 anos) os bastidores do casamento. O drama de circo encena os conflitos da família e do casamento, unidade social básica nas cidades do interior. A peça *Chá de panelas*, também de Silvério de Camargo, discute as possibilidades da felicidade no casamento, a partir do ponto de vista de mulheres que se reúnem em um chá de panelas e comentam suas experiências. Nessa noite, no circo, entram apenas mulheres na platéia, o público é convidado a participar, expondo suas opiniões, durante a festa tornada real no teatro.

Em outro exemplo, o drama *Aparício apareceu*, a necessidade de esconder o filho bastardo da esposa faz com que uma série de peripécias envolva o público, que conhece os fatos que o marido esconde de sua esposa. A sexualidade é evocada no circo como tema patético. No circo, as relações de gênero são expostas, pensadas e, sobretudo, são objeto de riso. Bergson (2001), em seu estudo sobre o riso, afirma que rimos daquilo que nos transforma em autômato, quando reproduzimos simplesmente pelo hábito uma estrutura dada de comportamento. O riso é o remédio que vem corrigir esse erro.

⁵ Programa do Tubinho. 2007-2008.

Rimos por superioridade quando reconhecemos a queda cotidiana em que estamos envolvidos. Bakhtin (1999) desenvolve sua reflexão sobre o riso “grotesco” como algo que guarda uma tensão, quando morte e vida estão contidos em um mesmo corpo que definha. O embrião do novo ali contido é a força que marca a ambiguidade da afirmação de uma morte prenhe. O riso sobre o casamento abriga uma crítica. O *pathos* – identificação e empatia – é mobilizado quando a dramaturgia circense toca o seu espectador e faz rir. O distanciamento opera quando o riso acusa o erro do ator, que o palhaço não perde a chance de apontar, revelando o espaço entre ator e personagem. O afastamento ator–personagem é motivo de riso, desconstrói o drama.

A análise da cena, para além da análise do texto, nos permite afirmar a central potência afirmada do jogo cênico. No circo, o lugar do teatro como jogo é sublinhado. Este fato faz da referência ao espaço da representação um motivo de riso. O circo realiza metateatro. Guénoun (2004) afirma uma transferência do espaço da catarse para o cinema como meio privilegiado em que opera a identificação, restando ao teatro a afirmação do jogo no fazer compartilhado entre atores e espectadores, que pactuam o jogo cênico. Assim, o circo toma a licença de reinventar o texto em cena, adaptando, transformando as histórias originais na sua execução.

Performances de relações de gênero – O drama do circo-teatro brasileiro

O circo, como uma empresa familiar, encena os valores que dizem respeito a esse universo. Localiza as tensões da ordem social que se funda na família:

A família circense, quando proprietária, revela-se através de uma constelação associada a um empreendimento artístico (pai, mãe, filhos, filhas, genros, noras, netos e netas), porém, guardando, nas relações de trabalho, o mesmo esquema de dominação presente na estrutura familiar – o pai e a mãe são também os patrões de seus filhos, genros ou noras, que a eles se submetem duplamente (como filhos e como assalariados) (VARGAS, 1981, p. 47-8, apud BOLOGNESI, 2003, p. 51).

A literatura produzida recentemente sobre o circo-teatro brasileiro aponta que

a organização do trabalho circense e o processo de socialização/formação/aprendizagem formam um conjunto, são articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este

conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava apenas de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir o circo-família (SILVA, 1996, p. 13-14).

Em *O rei leão*, ser o pai é o desejo que mobiliza toda a saga do jovem filho. A peça é adaptada a partir da história que circula como desenho animado produzido pela Disney. Mas, no universo da família circense, essa história implica na catarse dos valores que reproduzem o circo, que se estrutura sob a organização familiar. A representação de *O rei leão* engaja toda a família e mobiliza, por isso, coesão. As crianças, as mulheres, os homens, todos ensaiam muito compenetrados. As crianças brincam cantando e dançando as cenas da peça, em que se reafirma o modo como o filho repete o caminho do pai, nesse caso, reproduzindo o circo no Brasil.

A performance dos atores que fazem personagens-típos da comédia em suas funções dramáticas – o cômico (palhaço), a mocinha, o galã, o vilão e também o escada (o ator que prepara a piada para o palhaço), a comparsaria (os que fazem personagens menores e coletivos: o povo, soldados...) – aponta uma ambigüidade que se mantém e é chave na compreensão do que opera no circo. O lugar do duplo – ator e personagem – é o foco de nossa análise. A questão moral no drama encenado e a verdade da cena que traz para o presente a relação ator/público, desvelando o jogo teatral, mantém a ambigüidade de um teatro que é dramático ao purgar através da catarse as tensões do casamento, ao mesmo tempo em que opera com distanciamento ao expor a presença do ator, o duplo, a metáfora do teatro. Ator é personagem – vive aquele universo moral –, reproduz família, relação a valores, relações com o público, o público reproduz os seus valores. Ao rir da família se ri com a família. É a família que ri de si mesma. E estabelece relações com a família do circo, admirando o nomadismo enraizado num universo moral compartilhadamente em reconstrução.

Atuo com o vídeo na pesquisa de campo entre famílias de circenses, estabelecendo diálogos sobre suas vidas e trabalho. Busco compartilhar a produção de representações sobre o universo pesquisado. Proponho então que os membros do grupo atuem para a câmera apresentando os seus próprios papéis. Nessa pesquisa, busco encontrar uma linguagem compartilhada para apresentar a experiência dos homens e mulheres que dão vida ao circo-teatro. Procurei compreender as representações de gênero mobilizadas nesse universo simbólico. A dramaturgia apresentada nos palcos do



circo, nas cidades do interior paulista, gira, em grande parte, em torno do tema do casamento e do adultério e de suas variações. A sexualidade é fortemente apresentada como objeto mobilizador do riso. Nesse percurso, produzi três vídeos: *Circo de Teatro Tubinho*, em que registro o cotidiano do trabalho da companhia e exemplifico com a dramaturgia a multiplicidade de gêneros encenada no circo. *O palhaço o que é ?*, vídeo em que faço uma reunião dos depoimentos colhidos como histórias de vida que apresentam o casamento como foco dramático da narrativa que parte das biografias e dos temas da comédia. Em *Amores de circo*, os personagens reconstroem o universo do circo a partir de histórias vividas ou imaginadas. O recurso à etnoficção, que nasce da inspiração na obra de Jean Rouch, é um instrumento para a produção da fabulação. Recorrendo à vida imaginada, tocamos o real (MORIN, 1997). A noção de personagem é empregada na representação das relações de gênero, na produção de performances para câmera. As diferenças no interior do grupo marcam a posição das performances a serem reconstruídas na ficção. No filme, a família e os empregados do circo são personagens. Assim, na construção dramaturgica, as relações de diferenciação estão presentes e cada uma delas traz à cena um ponto de vista em relação ao tema das relações de gênero.

Assim se passa na experiência que desenvolvo com essa família de circo-teatro, os personagens que se apresentam no palco ou para a câmera encenam as tensões da vida vivida pelos homens e mulheres do circo que, por identificação, são os vividos pelo público que enche as platéias do circo. Recorrendo à representação das histórias que colhi em campo e articulando-as em um roteiro, devolvo ao grupo a potência da ficção. Representando papéis, no diálogo com as personagens da comédia, ou a partir de histórias vividas, os atores e atrizes atuam para a câmera. Experimentar atuar para a câmera é diferente de atuar no palco, buscar o pequeno, o gesto, a expressão no menor movimento visível, que cresce com a câmera. Encontrar a tensão, o tônus, que contém a força do gesto.

A potência da ficção aparece nas histórias propostas pelos atores. A personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício. A função de fabulação aparece em toda a sua potência articulando a esfera da experiência vivida e a da imaginação. No circo, o trabalho de construção de personagens é vivido cotidianamente pelos atores e atrizes e, por consequência, por todos aqueles que estão em torno, ocupando outras funções, e aprendendo o trabalho do ator. O palhaço expõe os temas privados no palco e mobiliza o riso com sua forma de atuar centrada numa fisicalidade grotesca

(BOLOGNESI, 2003). No filme *Amores de circo*, o palhaço subverte o roteiro proposto e invade o filme com o teatro. Duas seqüências são encenadas pelo palhaço: a cena que insinua o adultério e uma crítica à política que expõe as autoridades da administração pública da cidade imaginada no filme a partir de uma situação vivida na relação com os órgãos públicos.

Luciane Rosã, atriz da companhia e irmã do palhaço, propõe para o filme um personagem que é um duplo. O elemento que parece cristalizar-se é uma indiferenciação entre ator e personagem, quando, na elaboração da máscara, a atriz reflete a si mesma. Luciane elabora prontamente o seu duplo: uma mulher que vai ao circo e se torna admiradora de seu trabalho. A mulher que ela seria se não tivesse aderido à vida de circo, casada, mãe de dois filhos grandes. Essa subjuntividade, “que seria eu se não tivesse me casado”, instaura uma situação de reflexão e produção de representações sobre a sua história pessoal, mobilizando todos os valores importantes para a compreensão de sua situação como mulher e atriz no circo.

Nesse convite à elaboração da máscara, sua resposta aponta o encontro ator/personagem na elaboração de novos enredos. Desse modo, reoriento a narrativa etnográfica. Com essa abordagem, o tema casamento parece reconfigurar-se sob o termo amor. Na elaboração da atriz, o casamento é pensado em oposição ao trabalho, que é encarado como um amor. Refletindo-se na personagem protagonista do *Chá de panelas*, a atriz avalia o casamento que não teve. As pulsões, os desejos, todos os sonhos recalcados surgem com força nesses diálogos densos de sentido em que o indivíduo-atriz se confunde com os seus personagens. Nesse momento, ficção e realidade não se distinguem, são ambas experiências do passado em potência, por se realizarem na virtualidade da vida.

A proposição do tema do amor no circo faz surgir outros personagens: uma lutadora que encena uma história de amor entre uma empregada do circo e o filho do proprietário, num universo em que o casamento é a forma mais freqüente de passar a fazer parte do universo circense. Uma velha moradora da cidade perde seu marido, que vai embora com o circo... Os personagens são imaginados e representados. Leozinha, empregada do circo, apresenta sua situação de transexual como objeto para o filme. Proponho que ela encene sua experiência vivida, expondo sua sexualidade à noite na cidade, no momento em que vai para a rua buscar encontros amorosos. A gravação dessa cena produz uma mobilização em alguns membros do grupo, para os quais este é um tema sensível. No centro da pequena cidade, iluminamos a esquina onde o personagem de

Leozinha provoca os motoristas que passeiam à noite. Os carros param, ela dialoga com os homens e entra num carro. Ficção e realidade aqui se misturam. Depois, representamos para a câmera o diálogo na despedida do encontro. O cliente é casado e mostra a fotografia de sua esposa na carteira, de onde retira o dinheiro para pagá-la. Ao imitar a vida, Leozinha descobre o teatro.

Assim foi que surgiu um outro personagem que aparece efetivamente como drag queen e lança no espaço da cena e na construção do tipo a confusão das fronteiras de gênero, parodiando-o (BUTLER, 2003). Nessa pesquisa, o tema das relações de gênero pensadas como performances aponta a motivação da compreensão das relações nas quais estou, também eu, envolvida. A fabulação permite a produção simbólica e o exercício do “falo”. A produção de representações pelas diversas posições de gênero, localizadas no universo empírico da pesquisa, é o exercício do “falo”, do tornar-se sujeito. A fala é sempre viva, móvel e relacional (KEHL, 1998). Na produção das falas, com a mediação do personagem, os artistas circenses repensam suas próprias biografias, ao atualizá-las para a pesquisa.

A dramaturgia de Benedito Silvério de Camargo, encenada pelas companhias, aponta o tema das relações conjugais como foco da comédia. Nesse ponto de vista, o riso pune a manutenção do casamento a qualquer preço. O casamento é o tema a ser purgado na catarse que se realiza no circo.

O interesse para a pesquisa dessa forma de espetáculo circense, cuja análise poderia indicar em que medida a representação teatral, que constitui inclusive um parâmetro para a concepção de gosto no gênero teatral para seu público tradicional, transita do palco para a realidade, dado que o fato de as situações representadas parecerem plausíveis deve fundar-se em algum tipo de representação da realidade – dos dramas pessoais de cada indivíduo às relações sociais e de poder que o envolvem – que corresponde de algum modo à experiência vivida de seu público. (MONTES, 1983, p. 126)

Estamos aqui no terreno da catarse, da identificação, do reconhecimento, compreender os seus efeitos é tema que mobiliza, desde os antigos, os debates entre arte e política. Em *Chá de panelas*, de Benedito Silvério de Camargo, outros pontos de vista aparecem representados. Já não há mais a representação da família como em textos como *Ferro em brasa*, mas, em seu lugar, as mulheres avaliam o casamento, riem dele. Afastando-se do cotidiano, encontram, no circo-teatro, o espaço para a crítica das relações instituídas.

Referências

- AFONSO, Joana. *Os circos não existem*. Família e trabalho no meio circense. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. [S.l.]: Ed. UnB/Hucitec, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: EdUnesp, 2003.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALLAWAY, Hellen. Ethnography and experience: gender implications in fieldwork and texts. In: OKELY, J; CALLAWAY, H. (Eds.). *Anthropology and autobiography*. London: Routledge, 1992.
- COSTA, Eliene Benício A. A pesquisa sobre a dramaturgia do circo-teatro encenada em São Paulo entre 1927 e 1968. São Paulo: Abrace, 2009.
- _____. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIAMOND, David. Out of silence. Headlines theatre and power plays. In: SCHUTTMANN; COHEN-CRUZ (Eds.). *Playing Boal*. New York: Routledge, 2004.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado*. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- MAGNANI, José G. C. *Festa no pedaço*. Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MONTES, Maria Lúcia A. *Lazer e ideologia*. A representação do social e do político na cultura popular. 1983. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de



Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

ORTEGA y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASCHOA JR., Pedro. A imagem do caipira. Filmes sertanejos, música sertaneja, drama no circo e teatro popular. *Filme Cultura* – Revista da Embrafilme, p. 33, 1981.

SANTOS, Elaine dos. Teatro de Iona Serelepe – espaço para o encontro entre a cultura e a memória populares. *Revista Urutágua* – DCS/UEM, Maringá-PR, n. 16, 2008.

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

STOLLER, Paul. Ethnographies as texts/ethnographers as griots. *American Ethnologist* – American Anthropological Association, 21 (2), p. 353-366, 1994.

Filmografia citada

CIRCO de Teatro Tubinho. Ana Lúcia Ferraz. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP, 2007.

O PALHAÇO o que é? Ana Lúcia Ferraz. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP, 2008.

AMORES de circo. Ana Lúcia Ferraz. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP, 2009.

A CANÇÃO de Bernadette. Henry King. EUA, 1943.

MARCELINO, pão e vinho. Ladislao Vajda. Espanha, 1955.

A ESCRAVA Isaura. Gilberto Braga. (Adaptação do romance de Bernardo Guimarães, de 1875). Brasil, Rede Globo de Televisão, 1977.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Hector Babenco. Brasil,

1981.

O REI leão. Walt Disney Pictures. EUA, 1994.

Lista da dramaturgia citada

E o céu uniu dois corações, de Antenor Pimenta.

O chá de panelas, de Benedito Silvério de Camargo.

O palhaço em A escrava Isaura, de Benedito Silvério de Camargo.

Tudo em cima da cama, de Benedito Silvério de Camargo.

O pagador de promessas, de Dias Gomes.

* As peças listadas a seguir são de autoria desconhecida ou de domínio público.

A bomba

A canção de Bernadette

A maldição do lobisomem

A mulher do defunto

A mulher do Zebedeu

A paixão de Cristo

Festa no apê

Maconha, o veneno verde

Marcelino, pão e vinho

O ébrio

O Aparício apareceu

O leiteiro

O louco do bairro

O rei leão

Rock Mão Boa, o lutador aloprado

Tubinho a caminho das Índias

Tubinho, capitão da tropa de elite