

## Inovação e tradição no Circo-Teatro brasileiro

Ana Lucia Marques Camargo Ferraz  
Professora do Departamento de Antropologia-UFF

**Resumo:** A partir de pesquisa etnográfica junto a uma Companhia de Circo-Teatro e da temporada do drama circence *A maldição do lobisomem*, no Espaço Parlapatões, em São Paulo, desenvolvo uma reflexão sobre as dinâmicas de inovação e transformação no Circo-Teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** Circo-Teatro, Drama, Teatro de Grupo, Transformação, Palhaço.

Acompanho a trajetória de uma companhia tradicional de circo-teatro, há cinco anos, fazendo pesquisa etnográfica. Gostaria aqui de me dedicar a refletir sobre a temporada dessa Companhia em um outro contexto, o da capital paulista, e buscar uma compreensão do modo como transcorreu a temporada em São Paulo do Circo de Teatro Tubinho.

Essa Companhia composta por famílias circences vem de uma experiência de sucesso em sua temporada ascendente do interior do Paraná, passando pelo sudoeste do estado de São Paulo, chegando à capital paulista em março de 2010, para uma temporada de um mês e meio no Memorial da América Latina, local central na capital paulista.

O Circo-Teatro é uma tradição que apresenta teatro de repertório (também chamado de teatro de pavilhão) em lonas de circo, encenando uma peça diferente a cada noite, para um público que tem lotado as cadeiras da platéia do circo. O repertório dessas companhias – há hoje em atividade uma dezena de companhias viajando pelo interior sul do país apresentando o mesmo repertório - traz dramas tradicionais de circo, comédias e altas comédias, paródias de filmes de grande público e espetáculos de variedades.

A Companhia que acompanho através de pesquisa etnográfica herda a tradição de gerações de circences, pais, avós, tios, que ganharam a vida viajando e apresentando teatro no circo. Há relações dos atores populares com o primeiro cinema brasileiro, Dona Lola Garcia, bisavó do palhaço Tubinho, por exemplo, atuou no filme *Chofer de Praça*(1959), de Amacio Mazzaropi. Tais relações com o teatro, o rádio, a televisão, são fundantes e, ao mesmo tempo, também o são o estabelecimento de relações com os moradores e as questões das cidades por onde passam as companhias circences. Tal prática estabelece um certo nomadismo, uma possibilidade de estar sempre em viagem e sempre estabelecendo relações com redes locais de influência e produção de arte e cultura. Esse processo é ricamente documentado nas pesquisas de Silva (1996, 2007).

Em São Paulo, após uma primeira experiência de três dias de apresentação na Terceira Palhaçada Geral, realizada na Praça Roosevelt, em novembro de 2009, evento viabilizado pela Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, à convite do grupo Parlapatões, a companhia Circo de Teatro Tubinho retorna à capital para a temporada no Memorial da América Latina. Essa temporada foi difícil e com pouco público, fato que produziu diferentes interpretações de diversos sujeitos que por lá passaram. Um elemento que alterou bastante o dia-a-dia do trabalho da Companhia foi o fato dos artistas não poderem estar perto da lona do circo, como ocorre nas cidades do interior, onde os *trailers* e carretas em que moram os artistas circences ficam localizados ao redor da lona do circo. Em São Paulo, os artistas tiveram que ficar num terreno em Carapicuíba e vir diariamente para o centro de São Paulo para a apresentação à noite. Na interpretação do proprietário do circo era difícil ter acesso à divulgação através da mídia, embora o grupo tenha sido noticiado na Revista Veja, numa reportagem intitulada “O que faz o paulistano rir”.

Outros sujeitos produziram outras interpretações: João Donda Galli, palhaço em São Paulo, membro de um grupo que trabalha com as técnicas do palhaço, avalia que os conteúdos das peças apresentadas são distintos dos que agradam o gosto do paulistano. As referências, o que causa o riso, são diferentes conteúdos, no interior e na metrópole. Essa interpretação pareceu explicar uma noite de pouco público no Memorial da América Latina, para todos os atores do teatro de grupo paulistano que participavam da conversa ali na porta do circo.

Muito diferente disso foi o que ocorreu ao final dos 45 dias de apresentações sob a lona no memorial. À convite, mais uma vez de Hugo Possolo e do grupo Parlapatões, a companhia apresentou-se por dois meses no teatro Espaço Parlapatões, na Praça Roosevelt (no centro de São Paulo), aos sábados à meia-noite, à partir de 3 de abril de 2010. Nessa experiência, que garantiu a presença de um público específico – os membros de grupos de teatro que desenvolvem pesquisa em torno da linguagem do palhaço em São Paulo–, a temporada foi plenamente satisfatória. Além de ter “casa cheia” praticamente em todas as apresentações, as relações estabelecidas com os artistas paulistanos permitiram uma troca de experiências e mutuas influências nas dinâmicas de elaboração e reelaboração do teatro paulista e do Circo-Teatro.

A presença de atores e atrizes do teatro de grupo no público, propondo-se a aprender com os artistas tradicionais de circo-teatro, culminou no estabelecimento de relações que ultrapassaram essa temporada, sobretudo com o ator Fernando Neves e com seu grupo teatro *Os fofos encenam*. Um dos atores do grupo passa a compor o elenco da peça *A maldição do lobisomem*. Meses depois, a companhia tradicional de circo tem aprovado um projeto de reelaboração de seu repertório num edital da Petrobras e convida Fernando Neves (cuja família, há três gerações, foi circence) para dirigir uma nova

montagem de *Maconha, o veneno verde*, drama tradicional de circo-teatro. Mas, para além de um relato dos processos de troca entre o circo-teatro e o teatro paulista, gostaria aqui de me deter mais detalhadamente no que foi esta temporada e quais saberes foram mobilizados pelo elenco da companhia circence na sua relação com o público paulistano.

Na peça *A maldição do lobisomem*, apresentada todos os sábados á meia-noite no espaço Parlapatões, o elenco da companhia circence construía o drama do jovem noivo, ferido pelo lobisomem, a ser desmascarado pelo palhaço. O texto brinca com as unidades de tempo e espaço, construindo um passado no palco, que é desconstruído pelo palhaço. Mas, a partir dessa pista fornecida pelo texto - a desconstrução pelo cômico da unidade de tempo construída no drama-, o palhaço Tubinho desconstrói o próprio teatro.

Tubinho traz para a cena o jogo do teatro, a brincadeira com a fábula, revelando a sua construção, evidencia o erro dos atores, ri de verdade no palco, enquanto ator que interage com o seu companheiro, revela a força e fragilidade do instante em que se dá a representação. Traz referências aos meios de comunicação de massa, invade o teatro com a publicidade e a TV, desconstrói os meios de comunicação, desrespeita as fronteiras das artes, revelando o jogo da representação.

Recorro aqui às reflexões de Denis Guénoun, diretor e pensador do teatro contemporâneo, para compreender o que se deu neste episódio. O autor diz que “no teatro hoje só resta o jogo dos atores” (:130), (...) “o jogo que não se apaga sob seus efeitos de figura” (:131). Os atores mostram hoje que estão representando (:132). Mas o que se desnuda assim não é a pessoa do ator, sua identidade plena, seu ser de antes (ou de fora) da representação: é seu jogo (Guénoun, 2004:132).

O teatro encenado pela companhia Circo de Teatro Tubinho apresenta-nos uma fábula simples, com figuras-personagens grotescas – a irmã-muda da mocinha, o velho pai com sua peruca branca, o investigador manco, o soldado gago. Os personagens-tipo são já a denúncia da representação pelo seu excesso. As caricaturas fazem rir somente por sua presença física, causam estranhamento. Todas as figuras mantêm a narrativa da fábula, mas o palhaço quebra o espaço da representação denunciando-o, revelando-o. O elenco experiente sabe que é este o jogo e retoma a fábula já revelada enquanto tal. Como diz o ator que faz o palhaço Tubinho, somente com um elenco pronto para retomar a história e trazer o espectador de volta do riso é que o teatro se mantém.

Guénoun afirma que o público vai ao teatro ver o jogo do ator e que o público hoje é gente de teatro ou gente que deseja “viver a vida de ator” (:137). O jogo que podemos ver no drama de circo hoje é a presença do palhaço, de sua fisicalidade verdadeira. Desconstruir o teatro para reafirmá-lo, este é o aprendizado que os atores paulistanos puderam encontrar ao se defrontar com a velha tradição popular do circo-teatro. Mas, isso é

algo que se torna claro também para os artistas populares quando se defrontam com seu outro, o teatro de grupo contemporâneo.

Ambos, a tradição do circo-teatro e o teatro de grupo, ao viverem esse encontro puderam experimentar com clareza o desenvolvimento do drama contemporâneo. A “escrita do jogo significa: partitura apta a suspender a práxis do jogo, remetendo-a a sua legitimidade própria e ao prazer, ao deleite que lhe pertencem desde então” (Guénoun, 2004:141). Esse saber-fazer a tradição popular do circo-teatro pratica em seu cotidiano. E é por acreditar no seu saber-fazer que estes artistas populares prosseguem afirmando a tradição como algo dinâmico e atual, portadores de lições de teatro e de vigor na arte do ator.

### **Bibliografia**

Andrade, Mário de “Teatro-Circo – Do Brasil ao Far-West – Piolin”. *Terra roxa e outras terras*. Ano I, nº 3, 27 de fevereiro de 1926. Pedro Della Paschoa Júnior. “A Imagem do Caipira. Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular”. *Revista Filme Cultura*. Embrafilme, 1981:33.

Callaway, Helen “Ethnography and experience. Gender implications in fieldwork and texts”. *Anthropology and autobiography*. Okely, Judith and Callaway, Hellen (eds.). ASA Monographs 29. New York, Routledge, 1992.

Guénoun, Denis O teatro é necessário? São Paulo, Perspectiva, 2004.

Magnani, José Guilherme Cantor *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Montes, Maria Lúcia Aparecida Lazer e ideologia. A representação do social e do político na cultura popular. Tese de doutorado em Ciências Sociais. FFLCH/USP, 1983.

Pimenta, Daniele *Circo e poesia. A vida do autor de ‘E o céu uniu dois corações’*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/Cultura. Fundação Padre Anchieta, 2005.

Silva, Erminia Circo-Teatro. Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo, Altana, 2007.

\_\_\_\_\_ O circo: sua arte, seus saberes. O circo no Brasil, de final do século XIX a meados do XX. Dissertação de mestrado em História. Unicamp, 1996.

### **Dramas citados**

A maldição do lobisomem

Maconha, o veneno verde