

Circo-Teatro: É Teatro No Circo

Ermínia Silva

Centro de Memória da Unicamp

Doutor

Pesquisadora Colaboradora do Centro de Memória da Unicamp

Resumo: Parte dos estudos sobre circo no Brasil, realizados no final da década de 1970, trabalhou com informações históricas sobre a produção do espetáculo circense, priorizando nas suas análises o circo-teatro.

Há componentes naqueles estudos que interessam considerar para um diálogo mais preciso sobre a construção de uma memória sobre a produção dramaturgica do circo-teatro. Entre muitas, é interessante observar que o conjunto de memórias produzidas naquele período, na academia, mas que se alimentava também de uma memória datada de circenses sobre o circo-teatro, influenciou várias pesquisas realizadas sobre esse tema e, de alguma forma, ainda orienta alguns trabalhos.

A construção de um olhar sobre a dramaturgia circense na década de 1970 e em alguns circos da periferia da cidade de São Paulo tornou-se a própria história da teatralidade circense, no Brasil. A produção circense da periferia de São Paulo transformou-se na memória científica oficial da produção circense brasileira.

Como aqueles pesquisadores reproduziram uma memória a partir da observação participante e entrevistas dos circenses, utilizando somente a fonte oral sem cruzamento com outras fontes e outras memórias históricas, restringiram a riqueza da produção histórica da teatralidade circense naquilo que estava se produzindo no final dos anos de 1970, generalizando para todo o Brasil; a partir daí reduziram a diversidade da dramaturgia desenvolvida pelos circenses nos quase 150 anos de história até então, em apenas dois gêneros que seriam representados: melodramas e comédias. A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois como se tem definido: comédia e (melo)drama.

Palavras-chave: circo, circo-teatro, história, memória

No 6º *Encontro dos Anjos do Picadeiro*, em Salvador,¹ a presença de circenses itinerantes nos espetáculos apresentados teve um aumento significativo em relação às outras versões. Marcante o fato de terem participado como artistas, com seus números ou como debatedores de mesas. Entretanto, com relação às oficinas, ainda não tinha sido daquela vez.

1. *Anjos do Picadeiro 6 – Encontro Internacional de Palhaços* (realizado em dezembro de 2007 na cidade de Salvador-BA)

No *Anjos do Picadeiro 7*² uma nova situação foi vivida nas oficinas. Teófanês Silveira, o palhaço Biribinha, que havia se apresentado no espetáculo de abertura nos *Anjos 6*, foi convidado a dar uma oficina de quatro dias de circo-teatro. No grupo que participou desse trabalho eram todos atores, alguns palhaços e/ou cômicos. No final, apresentou-se uma peça: *A última moda em Paris*, do rol das que eram representadas nos circos itinerantes, em particular o do Biribinha.

Após a apresentação e pelo menos até dois meses depois da realização do Encontro, um debate extrapolou as fronteiras do *Anjos*. Foram levantadas questões e dúvidas sobre os diversos significados de tudo o que envolve a produção da dramaturgia do que se entende por circo-teatro: gênero, público, encenação, texto, contemporaneidade, estética, ética, e muito mais.

Essas questões já faziam parte de minhas elaborações, bem como estão presentes na maioria dos debates que vêm ocorrendo nos últimos dez anos sobre a produção da dramaturgia do circo-teatro, o que resulta em debates constantes em torno da estética e da ética; além disso, senti urgência em tentar re-iniciar minhas inquietações colocando no papel e expor ao diálogo. Antes de iniciar a escrita, senti necessidade de fazer isso com pessoas que pudessem contribuir, ampliar, questionar e problematizar tudo o que eu estava elaborando. Nesse sentido, no final de janeiro de 2009, propus uma roda de conversa com Esio Magalhães (ator, mímico, teatro de rua e *clown*) e Tiche Viana (diretora e pesquisadora de teatro, especializada na linguagem das máscaras e *Commedia dell'Arte*), ambos fundadores do Barracão Teatro (Campinas-SP); e com Emerson Elias Merhy (professor e pesquisador na área de micropolítica do trabalho).

Como historiadora/pesquisadora, um dos focos de elaboração tratou da produção da memória sobre o circo-teatro em geral e sua dramaturgia em particular, nos últimos 30 anos. Por que faço esse recorte temporal? Porque de 30 anos para cá houve um aumento significativo de procura pelo resgate dessa memória. Com a entrada dos novos sujeitos históricos na produção da linguagem circense: alunos, mestres e proprietários de escolas de circo, autodidatas, circo social, houve também um aumento de alunos e pesquisadores para dentro dos campos universitários. Particularmente no campo da investigação, realizados pela

2. *Anjos do Picadeiro 7 – Encontro Internacional de Palhaços* (realizado em dezembro de 2007 na cidade do Rio de Janeiro-RJ)

diversidade desses sujeitos, acadêmicos ou não, a produção teatral circense tornou-se objeto de estudo nas pesquisas teóricas e práticas nos processos criativos da cena contemporânea.

Creio que sempre tenho me perguntado, quando me vejo diante dos temas do fazer dramático, da dramaturgia, da produção do artista/ator voltado para o circo-teatro, quais são as memórias que têm nos conduzido a compreender o circo-teatro no Brasil e como elas são ou foram produzidas? Quais as memórias que Biribinhas e Biribas portam e produzem? Quais têm sido oficializadas pelas publicações e pesquisas de estudiosos acadêmicos ou não?

O que isso tem a ver com uma sensação de que defender a noção de circo-teatro como gênero é algo fora de lugar ou pertencente a uma memória específica, de uma certa fase e portanto datada?

A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza mais a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro com um gênero único, ou pelo menos dois como se tem definido: comédia e (melo)drama.

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense englobou as mais variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense. Uma das principais características desse fazer circense de todo o século XX, até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos palcos/picadeiros diálogo e mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época.

Com essas características de contemporaneidade e de sinergia com seu tempo e culturas locais, vivendo o próprio teatro que se fazia na sua época, como pensar a história teatral circense como produção de uma única forma de representação e gênero único?

Caminhar para uma reflexão sobre as várias memórias que produzem hoje a noção do que foi o circo-teatro nos leva a pelo menos dois lugares, entre muitos. Um sobre a construção de uma memória que se produziu através da narrativa constituída no campo dos estudos e pesquisas realizadas nos espaços acadêmicos, em particular. Outro, sobre a memória produzida pelo próprio artista circense do circo itinerante, os “tradicionais” do circo-família, que está hoje narrando a partir de sua existência o que foi e é esse teatro no circo e do qual ele

foi protagonista, bem como seus pais e parentes.

A década de 1970 foi um dos primeiros momentos em que o tema circo foi foco de pesquisa para dentro da academia. Alguns pesquisadores da Universidade de São Paulo, em suas pesquisas para mestrados e doutorados nos cursos de História, Ciências Sociais, Política e Antropologia, voltaram-se para o estudo dos lazeres, festas da classe operária e escolheram o circo como meio para chegar ao que essa classe fazia quando não estava nas fábricas.

Uma análise mais detalhada a respeito dessa produção pode ser encontrada em minha dissertação de mestrado *O circo: sua arte e seus saberes* (no prelo para ser publicado em livro pela Editora Funarte). Não é intenção e não é possível, nesse texto, analisar cada autor, mas procurarei resumir as idéias gerais que estavam presentes em algumas daquelas publicações (ver referência bibliográfica).

Por que retomar a essa discussão de 40 anos atrás? Porque há componentes destes estudos que interessam considerar para um diálogo mais preciso sobre a construção de uma certa memória sobre a produção dramaturgica do circo-teatro. Nesse texto tratarei apenas de um, entre muitos, que é a maneira pela qual estabeleceram a relação entre surgimento do circo-teatro, cultura de massa e indústria cultural, como parte do processo de descaracterização do circo como o espetáculo “mais popular”.

O conjunto de memórias produzido no final da década de 1970, na academia, mas que se alimenta também de uma certa memória datada de circenses sobre o circo-teatro, influenciou várias pesquisas realizadas sobre esse tema e, de alguma forma, ainda orienta alguns trabalhos. As mais constantes são que o teatro foi o responsável pela decadência do circo tradicional; que com circo-teatro e *shows*, eram espaços tipicamente invadidos pelos meios de comunicação de massa: televisão, rádio e indústria do disco (essa na sua produção das duplas e músicas sertanejas).

Sem uma pesquisa histórica mais aprofundada, inclusive de vários outros momentos, a construção de um olhar sobre a produção da dramaturgia circense na década de 1970 e em alguns circos da periferia da cidade de São Paulo, sudeste brasileiro, tornou-se a própria história da teatralidade circense, no Brasil, desconhecendo ou mesmo apagando várias outras; inclusive que a produção dessa cidade difere dos espetáculos circenses no norte, nordeste e centro-oeste brasileiro. A produção circense da periferia de São Paulo transformou-se “na” memória científica oficial da produção circense brasileira.

Vários artistas que são fontes orais hoje, 2009, nasceram quando no teatro em geral se realizava uma forma de representação teatral no qual a determinado ator ou atriz sempre cabia um tipo de papel a ser representado; no qual cada ator circense representava apenas e unicamente um personagem ou tipos fixos, como: o galã, a mocinha, o vilão, a vilã, a caricata, o velho, a velha, o cômico. É uma estética teatral do período de 1920/30 e, portanto, vai ser também a estética do teatro no circo. Essa produção não era exclusiva do circo, era teatral.

Por isso, afirmo que a maior parte significativa da memória produzida hoje sobre o processo histórico do circo-teatro brasileiro é de uma representação historicamente datada e tipificada. Quando toda essa memória é produzida para 2009, além da memória oral só ter uma parte da história do circo teatro, de uma forma datada de representação no circo-teatro, o texto é trazido para os dias de hoje quase que montando a peça de forma estética e até ética de quando ela foi produzida, ou seja, no formato de 50 anos atrás, e inclusive no contexto ético-moral daquele período, quase dando a sensação de que algo está fora de lugar. Como não há incorporação de todo conjunto de polissemia e polifonia que significava a produção do circo-teatro descrito até aqui, que ao mesmo tempo tipificava mas diversificava, o que se faz é uma pobre cristalização defasada de uma forma de representação, de outro período e lugar. Porque mesmo que fosse tipificada, se a moda era o sapateado, a vilã ou a mocinha tinham que aprender a dança e incluir na peça, mesmo que isso não fizesse parte do texto original. Quando se tenta “recuperar” a memória do circo-teatro como sendo essa dos anos 1920/1930 e ponto, há como um engessamento dessa memória.

É possível fazer teatro no circo com as peças antigas, mas atualizando-as em todos os sentidos estéticos inventados até esse século XXI. É desejável fazer teatro no circo com novas peças escritas, ocupando o espaço da lona em toda a sua plenitude. Isso é circo-teatro.

A interação, a sinergia com seu tempo, o fazer sempre igual e sempre ser diferente, faz com que montagens de textos teatrais levados nos palcos/picadeiros circenses estejam em sintonia, também, com a questão ética-moral do público que as assiste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIGUELLI, José Claudio - “O Teatro Popular Rural: o Circo-Teatro”, in *Debate e Crítica*, São Paulo: Revista Quadrimensal de Ciências Sociais, nº 3, julho/1974, pp. 107 a 120.

GARCIA, Antolin - *O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e países asiáticos)*. São Paulo: Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida – *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.

PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della - “O Circo - Teatro Popular”, in *Cadernos de Lazer* 3. São Paulo: Sesc-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.