

Memória e representações da cultura popular no Circo-teatro do Bebê no Rio Grande do Sul

Darlan de Mamann Marchi¹

Isabel Porto Nogueira²

“A História é uma história e o homem o único animal que ri”.

Millôr Fernandes

Resumo: Resultado das reflexões acerca de uma pesquisa em processo, este artigo busca entrecruzar alguns conceitos e autores no que se refere à cultura popular, o circo-teatro, a memória e o riso. Assim, busca-se analisar o trabalho realizado pelo Teatro do Bebê, grupo teatral familiar e itinerante que atua na região de Pelotas no Rio Grande do Sul, do ponto de vista de sua formação e inserção junto às comunidades por onde passa. Discute-se o entrecruzamento de diferentes influências que conformam a memória do trabalho, onde se relacionam passado e presente na formação do trabalho do cômico. Nesse ínterim colocam-se as representações dessa atividade no meio em que se expressa, através da atuação social do riso e que faz parte da composição performativa do cômico Bebê.

Palavras-chave: Cultura popular. Circo-teatro. Memória. Representações.

Abstract: Results of reflections on a research process, this article pretends to across some concepts of authors about the popular culture, the circus-theater, memory and laughter. So, we analyze the work of the “Teatro de Bebê”, his family and traveling theater group that shows in Pelotas in Rio Grande do Sul, talk us bout from the standpoint of their training and integration with the communities through where it shows. There are many discuss about the interweaving of different influences that make the memory work, where past and present are related the work of the comic. Meanwhile put the representations in the middle of this activity is expressed through social action of laughter that is part of Bebê’s performative comic composition.

Keywords: Popular culture. Circus-theater. Memory. Representations.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas.

² Professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

A cultura popular e o palhaço

A categoria cultura popular pode ser observada a partir do que Burke³ denominou de “a descoberta do povo”, nesse caso, do movimento do final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura tradicional da população das classes mais humildes passa a ser vislumbrada pela intelectualidade do período. Isso ocorre dentro de um contexto de mudanças advindas do período da Revolução Industrial que provocaram, entre outras coisas, a constante urbanização das grandes cidades europeias, deslocando estruturas sociais vigentes até então e reformulando manifestações populares que há séculos estavam inseridas nas comunidades camponesas e tradicionais. Hobsbawm⁴ 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.

A classificação de uma manifestação como parte da “cultura popular” necessita de um olhar cauteloso, voltado talvez às questões conceituais que mar-

caram a historiografia contemporânea, como no caso dos três campos definidos por Chartier⁵ como representação, práticas e apropriação. Assim, é preciso levar em consideração a dinamicidade das manifestações que são classificadas como cultura popular e os entrecruzamentos dos paradigmas construídos e estabelecidos como populares e eruditos. Faz parte dessa relação um conjunto de influências que precisa ser analisado dentro dos diferentes contextos de tempo e espaço.

As manifestações ditas populares estudadas na atualidade representam de alguma forma a expressão de uma cultura que resiste à imposição cultural de um grupo dominante. No entanto, a complexidade dessa relação é tanta que muitas vezes o grupo culturalmente menosprezado acaba por reelaborar aspectos de sua cultura englobando diferentes aspectos de outras culturas. 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 é que, para Chartier⁶, “o destino historiográfico da cultura popular é, portanto ser sempre abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas”.

³ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 31.

⁴ HOBSBAWM E RANGER (Org.). *A invenção das tradições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, p. 11.

⁵ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 07.

⁶ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 181.

Partindo desse entendimento, quanto à complexa relação entre o popular e o erudito, Burke⁷ 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 Bakhtin⁸ 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.

Muito antes do período que se denominou por Idade Moderna, a comicidade já se manifestava nos espaços populares. Assim, “[...] as praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou de madeira; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos [...]”⁹. Uma das formas artísticas que remontam ao período medieval e que vão estabelecer uma relação até os dias atuais com diferentes estilos teatrais cômicos é a *commedia dell’arte*. Tratava-se de um estilo teatral popular, geralmente apresenta-

do por grupos itinerantes, em que os atores desempenhavam durante toda a carreira um personagem-base. Essa estrutura provém de todo um contexto carnavalesco anterior, onde as máscaras e as pantomimas serviam para estabelecer momentos de sátira e crítica social. Entre os personagens-base vamos encontrar categorias como, por exemplo, os servos, que representam a classe social mais baixa e os velhos ou patrões, representantes da classe abastada.

Na modernidade, com a incursão do palhaço junto ao circo, essa relação acabou criando uma representação que delimitou o seu espaço ao da lona. No entanto, essa figura cômica perdura como uma extensão memorial de uma cultura de grande aderência popular, uma figura que povoa o imaginário humano, que se constituiu e se mantém dentro de uma estrutura temporal de longa duração.

Teatro do Bebê: trajetórias e memórias

O circo-teatro consiste em uma prática cultural em que peças de teatro são realizadas no espaço da lona circense por um grupo de atores amadores. Trata-se daquilo que Silva¹⁰ expressa como a teatralidade do espaço circense, ou seja, a diversidade de formas artísticas que compõe o espaço circense, a multiplicidade de possibilidades de usos e linguagens disponíveis e o diálogo de diferentes expressões do seu tempo. Geralmente interligado por um

⁷ BURKE. Op. cit., p. 52.

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 07.

⁹ SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, p. 34.

¹⁰ Ibidem, p. 19-20.

ramo familiar, como é o caso da companhia de circo-teatro que é parte dessa investigação, tem no centro do trabalho um cômico protagonista ou o popular palhaço. Diferentemente do circo, no circo-teatro que se aborda nesse estudo, o espetáculo teatral é a única atividade desenvolvida.

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 espaço¹¹. 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. A historiadora explica que

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 múltiplas¹².

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 24.

¹² Idem, *ibidem*, p. 22.

Acredita-se que na década de 20 do século passado é que o circo-teatro tem seu apogeu, espalhando-se pelo interior do Brasil, com destaque nas regiões sul, sudeste e nordeste nas décadas de 30 e 40¹³. Segundo Prado¹⁴, no início do século XX anterior ao período modernista o cenário cultural brasileiro estava marcado pela rigidez das artes tidas como “elevadas”. As companhias de teatro de revista, as operetas e os grupos ambulantes eram vistos pela elite como grupos de importância secundária, tendo maior inserção junto à população de menor poder aquisitivo.

Pode-se estabelecer uma ponte entre esses grupos itinerantes do século passado com o trabalho de alguns circos-teatro ainda em atividade pelo Brasil. Há poucas décadas¹⁵, os circos-teatro apresentavam melodramas e comédias clássicas, hoje o palhaço presente na teatralidade circense em geral é sua referência central. Sobre a atividade desses grupos Bolognesi¹⁶ destaca:

[...] Em outras regiões, como os estados do Sul, a presença do teatro cômico, sob a lona, dá ao palhaço uma importância peculiar. A pesquisa no Sul comprovou as seguintes compa-

¹³ ANDRADE JR. Lourival. *Mascates de sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina – Circo-teatro Nh’Ana*. Florianópolis: UFSC, 2000, p. 08.

¹⁴ PRADO, Décio de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 89-106.

¹⁵ No caso do circo-teatro do Bebê, objeto dessa pesquisa, os dramas e melodramas eram apresentados até cerca de 10 anos atrás, tendo perdido espaço para a comédia.

¹⁶ BOLOGNESI, Mario F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 100.

nhas que se dedicam exclusivamente ao circo-teatro: Circo-teatro Bebé, Teatro Serelepe, Circo-Teatro popular de Curitiba [...]

No sul do estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas e entorno, encontra-se em atividade o Teatro do Bebé, da família Almeida. Caracterizado por uma tradição familiar, o fazer teatral dessa companhia mambembe possui características específicas, como os seus repertórios com textos repassados de pai para filho e estrutura cênica montada sob a lona. Na família Almeida, o teatro mambembe inicia em 1929, no interior de São Paulo, deslocando-se, depois, para a região sul do país.

A figura do palhaço presente na teatralidade circense em geral, como um animador ou o responsável pelo entretenimento entre um e outro número circense, ganha referência central na atividade do Teatro do Bebé, assim como em alguns outros grupos de teatro itinerante do sul do Brasil. Emprestando seu nome à companhia teatral, o palhaço Bebé, personagem do ator José Ricardo de Almeida, do mesmo modo como ocorreu com seu pai, desenvolve papel de protagonista não só no espetáculo, como também na estrutura familiar que mantém viva a atividade circense.

Os espetáculos cômicos com títulos como “Bebé, o galã da Rede Globo”, “Bebé e a mulher bonitinha, mas ordinária”, “Bebé e a maldição do lobisomem”, “Bebé e sua família na capital”, “Bebé, o soldado recruta”, “Bebé, o pai

de Santo”, entre outras dezenas de títulos, possuem enredos e textos que acompanham a própria história da família com o teatro e vão sendo repassados pela prática diária e pela oralidade. Da mesma forma, como se pode perceber pelo próprio título, vão sendo adaptados e relacionados às referências da atualidade. O espetáculo cômico é apresentado pela trupe familiar no palco montado no interior da lona e possui um caráter adulto por ser permeado por textos e frases de duplo sentido e situações que objetivam provocar o riso e que envolvem a sexualidade e relações com temas familiares, sociais e políticos.

Estas situações que vão se desenvolvendo acontecem da interação entre o ator secundário ou o “escada”, como é chamado aquele que prepara a piada, e o palhaço, o protagonista encarregado de finalizar a situação cômica. Improvisações e brincadeiras com pessoas da plateia também são constantes durante a encenação. Os espetáculos, no caso da família Almeida, acontecem principalmente no turno da noite no lugar onde a lona está montada, geralmente num bairro ou terreno de periferia da cidade de Pelotas, e onde são cobrados ingressos com valores populares.

O fazer teatral deste grupo familiar acontece sob uma lona, como no espaço do circo, mas não possui a estrutura de picadeiro do circo convencional, e sim um palco italiano, onde acontecem as encenações. Os espetáculos não são construídos da mesma forma que nos

grandes teatros tradicionais, onde estão embasados nos trabalhos de dramaturgos e diretores.

As peças teatrais são escritas por pessoas da família, ou a partir de textos de autores desconhecidos para a grande maioria ou então através de releituras de textos clássicos. O que se percebe é que o texto torna-se um roteiro de uma história a ser contada, no entanto seu mote principal é estar aberto ao improviso. O texto não tem o mesmo respeito e importância da fidedignidade que deve ser seguida no teatro tradicional, pois são releituras que permitem espaço para diferentes intervenções por parte do cômico principal.

Figura 1



Figura 1 – Porta de acesso à lona do circo-teatro ou Tchêatro do Bebê (uma apropriação do termo gaúcho “tchê”) em noite de espetáculo.

Figura 2



Figura 2 – Visão interna da lona durante o espetáculo “Bebê, o astro da Rede Globo.”
Fotos: Darlan De Mamann Marchi, em 22/04/2012. Pelotas/RS.

Dentro do núcleo teatral também há a figura do ensaiador, assim denominado pelos integrantes do circo-teatro, ou seja, a pessoa responsável pela montagem. O ensaiador, conforme Roubine¹⁷ “[...] é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica”. 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 Bebê, 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 uma estrutura dogmática pré-estabelecida, é no decorrer da prática cotidiana que os conhecimentos sobre o fazer do circo-teatro são repassados,

¹⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 41.

aprendidos e modificados. Sobre a forma como se estrutura a organização do trabalho dentro do circo, Ermínia Silva relata que:

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 redor¹⁸.

As crianças circenses desde pequenas convivem com o espaço da lona, em contato com o público e todos os elementos referentes ao palco e a atividade artística. Elas crescem no espaço circense e se inserem no processo do fazer artístico, aprendendo com os adultos no dia-a-dia, todo um arcabouço de conhecimento impresso na oralidade e na experiência cotidiana. Essa característica é própria desse entrecruzamento entre a prática cultural e a vida familiar, tais atividades estão permanentemente ligadas e em diálogo na conformação

da performance dos membros/atores da família/trupe. Assim, observa-se que o Teatro do Bebê está estruturado desta mesma forma, em uma atividade transmitida de pai para filho, tendo sua base na memória familiar compartilhada. O trabalho no circo-teatro mantém a família não só economicamente, mas também promove a união através das atividades desenvolvidas conjuntamente, sendo um dos elementos importantes em sua formação identitária.

Nesse contexto é que a criança vai se inserindo na vida adulta e consequentemente assumindo responsabilidades na atividade da família. Em entrevista a Bolognesi¹⁹, registrada no livro “Circos e palhaços brasileiros”, o palhaço Bebê no que se refere ao início do seu trabalho de comediante conta que: “[...] Eu não achava que dava pra isso, mas a sobrevivência, aquele negócio de ter que sobreviver já com filhos, porque eu casei com 15 anos. Eu trabalho com a mulher e os filhos”.

Pertencentes a grupos familiares geralmente numerosos²⁰ nos circo-teatros, as relações internas estabelecidas pelo grupo e as influências dos lugares por onde passam, transparecem no trabalho cênico que desenvolvem e delineiam a identidade artística do grupo/família. No meio dessa complexa teia das relações familiares, é que estão as

¹⁸ 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, p. 19.

¹⁹ BOLOGNESI, Mário F. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 163.

²⁰ Bebê tem ao todo 9 filhos, dos quais 5 trabalham com ele e a esposa no circo-teatro. Noras, genros e netos também se inserem no espetáculo ou em outras atividades que compõem o trabalho.

memórias que dão sentido à identidade do grupo, com suas modificações e permanências. Candau afirma que num núcleo menor de relações humanas - uma aldeia, uma comunidade, uma família - as memórias compartilhadas tendem a ser mais sólidas.

Denomino memória forte uma memória massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora, no sentido que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade²¹.

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, é que dois tempos, passado e presente, tradição e contemporaneidade 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 substância²².

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 é que podemos tratar o tema enquanto tradição. Para Candau²³ “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”.

Nesse panorama, pode-se empreender uma relação com o estudo de Halbwachs²⁴ sobre a memória coletiva nos músicos. Conforme o sociólogo, grupo do qual faz parte o músico é que dá significado aos símbolos que ele utiliza

²¹ CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012, p. 44.

²² HALBWACHS, Maurice (1877-1945). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 123.

²³ CANDAU. Op. cit., p. 121.

²⁴ HALBWACHS. Op. cit., pp. 167-169.

para executar sua atividade, isso é parte de “[...] todo um meio social, os músicos, suas convenções, e a obrigação que se impõe a nós, para entrar em relação com eles [...]”. O músico passa com o tempo a não precisar mais olhar para a partitura na execução das músicas no sentido de que “os movimentos que executa estão ligados entre si” em um mecanismo que tem seu princípio exterior, ou seja, está ligado “ao sistema de sinais fixado pelo grupo sobre o papel”.

Poder-se-ia fazer essa abordagem pensando também em um conjunto de signos que corroboram com a ideia de uma memória coletiva do palhaço ou cômico popular. O ator desenvolve uma série de mecanismos utilizados, aprendidos coletivamente e que tornam a atividade realizável como, por exemplo, a apurada percepção do cômico quando do momento do 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 performatividade²⁵ do palhaço. Afinal,

²⁵ Os termos performance e performatividade são aqui utilizados para expressar a atuação do artista no palco e a composição do personagem Bebê, onde estão colocadas influências da dinâmica de organização do trabalho tradicional do circo-teatro, com relações estabelecidas no momento da ação. Esse olhar parte do conceito de performance expresso por Richard Schechner que estabelece uma visão multidisciplinar ao conceito chegando a considerar “todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano” (FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. Trad. Lígia Borges. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p. 199). Féral reafirma através de Schechner que a performatividade

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 cômicos²⁶.

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 única ou solidamente afirmada, mas uma memória calcada na oralidade e na corporeidade, definidora de um modo cênico teatral. 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 à 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 sociais de seu tempo.

expressa nas obras não estão no âmbito do “verdadeiro” ou do “falso” elas apenas ocorrem, podendo ser bem sucedidas ou não conforme a interação da atividade do performer (fatos que devem ser transmitidos e ações produzidas) e “os códigos e capacidades do espectador”. Sendo assim, “o performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*” (Idem, ib. p.203-204).

²⁶ BOLOGNESI, Mario F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 172.

O circo-teatro e as representações: o palhaço e o poder

O apelo popular do palhaço permite a este adentrar criticamente questões que dizem respeito ao dia-a-dia da comunidade onde se encontra. No caso do palhaço Bebé, independente do título oficial que tenha a peça em cartaz, o caráter improvisatório é o mote principal do espetáculo. O público aguarda ansioso pela relação que ele estabelece com as questões mais atuais, sejam elas as mais imediatas, como no próprio espaço onde acontece o espetáculo – a referência bem humorada feita ao moço careca da primeira fila, por exemplo – ou a que se refere a um acontecimento político da cidade, do estado ou da nação – a chacota com o prefeito, ou um caso de corrupção que está em pauta na mídia.

No espetáculo “Bebé, o galã da Rede Globo”²⁷, por exemplo, durante as duas horas da encenação, 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 chistes²⁸.

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 utilizada pelo comediante e que aproxima o público de sua realidade mais próxima, 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 platéia ao riso, confere notoriedade ao personagem, agrega valor ao espetáculo e significa, em última instância, uma estratégia efetiva e válida de empoderamento no âmbito desta comunidade.

²⁷ Relato referente à pesquisa de campo e assistência do espetáculo realizada no dia 22/04/2012 no período da noite. A lona estava, na oportunidade, armada no bairro Dunas, em Pelotas/RS. E um público de quase 500 pessoas assistia ao espetáculo.

²⁸ Na maioria das vezes essas críticas são feitas de forma improvisada, mais ou menos acentuada, dentro do contexto do espetáculo ou através de apertes à cena.

Figura 3



Figura 4



Figura 3 – Pequeno terreno ao lado de um riacho poluído aonde estava montada a lona do circo-teatro do Bebê na periferia de Pelotas/RS.

Figura 4 – José Ricardo, o palhaço Bebê, em cena no espetáculo “Bebê e a mulher bonita, mas ordinária”.

Fotografia: Darlan De Mamann Marchi – 09 e 28 de junho de 2012 – Pelotas/RS.

José Ricardo de Almeida, quando indagado sobre como foi a construção do personagem palhaço Bebê, dentro de uma explicação marcada por um sentido inatista, afirma ao final:

[...] 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 [...]”²⁹

A isso que Bebê chama de “magia do palhaço”, essa simpatia e popularidade adquirida ao longo do trabalho, pode-se analisar o *status* delegado a ele 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.

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, Minois³⁰ 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”. Ou seja, de alguma forma contemporaneamente os sistemas políticos tem aprendido a se utilizar do riso, do humor e da graça para enfraquecer os movimentos que buscam desqualificá-los.

O riso é o efeito do jogo dessas manifestações sobre o ser humano e é tam-

²⁹ Trecho de entrevista concedida ao autor em 09 de junho de 2012, na cidade de Pelotas/RS.

³⁰ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 596.

bém o provocador do pensamento sobre como se organizam essas estruturas da expressão da cultura cômica popular. Como afirma Bergson no seu ensaio sobre significação do cômico: “não há comicidade fora do que é propriamente humano”, uma vez que o homem é “um animal que ri”³¹. Com base nessa prerrogativa é que vários outros pensadores antes e depois de Bergson atentam para a função social do riso nas sociedades. Assim, é possível pensar sobre o risível enquanto provocador do deslocamento de algumas convenções sociais, permitindo o rearranjo destas convenções ou até mesmo a permanência das mesmas.

O aspecto cômico gerador do riso está presente em diferentes manifestações da cultura popular, e representa a base para o trabalho apresentado pelos circos-teatro, como no caso do objeto deste trabalho, o Teatro do Bebê. Olhar para esse tema a partir de uma noção temporal de longa duração no que concerne à ideia de uma cultura cômica popular³², como expressa Bakhtin (2010), é basilar para se buscar analisar aspectos dessa comicidade nas manifestações

populares da atualidade. Elementos característicos como personagens jocosos, situações de escárnio e figuras grotescas, ou manifestações carnavalescas compõem aspectos universais dessa cultura cômica e que estão presentes em maior ou menor grau nas mais diferentes expressões da comicidade em outros tempos e na atualidade.

Nesse universo, os motivos do riso estão na desconstrução e questionamento dos papéis sociais. Desde as peças teatrais cômicas medievais, até os mais atuais programas de humor da televisão, têm como base os conflitos presentes na relação de personagens antagônicos como patrão/empregado, marido/mulher, político/povo etc. Personagens como bêbados, miseráveis espertalhões, velhos com enorme apetite sexual, gigantes glutões, humanos com deformidades físicas, mascarados, são recorrentes no campo do humor. Nesse território o baixo ventre e os apetites humanos estão presentes naquilo que Bakhtin³³ chama de realismo grotesco, onde “o elemento material e corporal é profundamente positivo”, e vai se colocar na oposição de uma “separação das raízes materiais e corporais do mundo”. O autor completa esse pensamento afirmando que “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

³¹ BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 6.

³² Categoria criada por Bakhtin e destacada pelo autor como sendo “infinita” e “extremamente heterogênea nas suas manifestações”, em sua obra busca analisar teoricamente a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento através da obra literária de Rabelais, buscando “[...] revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica e seu valor estético”. (BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 50.)

³³ BAKHTIN. Op. cit, p. 17.

A leitura trazida por Bakhtin, amplamente humanizadora e positiva do riso e do cômico, pode ser analisada a partir de Chartier³⁴ como um artifício onde se colocam as representações ligadas à dimensão social e política da expressão popular. Ao analisar a cultura popular e sua dimensão política do período aristocrático francês, o historiador exemplifica que características do popular, como aspectos de festividades e manifestações, foram utilizadas pelo Estado nos atos de punição de revoltas e violência como “as execuções simbólicas e as penalizações de escárnio” onde se utilizavam “máscaras, trajes de disfarce e ritos de inversão”.

O popular transgride, assim, as barreiras da ideia de cosmovisão a que está atrelado, conforme Bakhtin, e, no período moderno, como é possível analisar em Chartier³⁵, torna-se também um conjunto de representações da cultura popular utilizadas a serviço de interesses políticos. Porém, estabelece-se um paradoxo nessa análise, pois, enquanto produtoras das simbologias e alegorias geradoras da comicidade e do riso, as classes subalternas “[...] sabem 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 [...]”.

Como é possível observar, a lin-

guagem popular é criadora de uma estrutura cômica formadora de estilos nas artes, mas que também transborda em representações que perpassam a vida em sociedade. É nesse princípio que está colocada a figura do personagem cômico-grotesco como o palhaço do circo-teatro, enquanto personificação da tradição popular e ao mesmo tempo nutrindo-se das questões do seu tempo para provocar o riso. Tornar passível de riso algo tradicionalmente instituído do *status* de seriedade, é desacomodar as relações de poder e de alguma forma colocá-las em dúvida frente à sociedade.

Considerações finais

A escrita da história no âmbito das relações humanas exige do historiador uma constante atenção sobre os aspectos culturais que fazem parte do seu tempo. As diferentes expressões das artes mostram-se como um dispositivo importante para a análise das relações de poder e dos paradigmas que as movem, com as contradições com que transitam na sociedade e a forma como estas transparecem na composição da manifestação ou do bem cultural. Analisar a forma como o ser humano de diferentes culturas se expressa artisticamente é também descortinar as representações dessas culturas, das concepções de mundo, das construções sociais e das particularidades dos diferentes modos de organização das comunidades e povos, em diferentes tempos e espaços. Questões políticas,

³⁴ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 200.

³⁵ Idem, *ibidem*.

econômicas, religiosas dialogam com a subjetividade do artista na construção dessas expressões.

A história cultural, diferentemente de um pensamento calcado estritamente em aportes de ordem social ou econômica, tem atuado fortemente “sobre as lutas de representação”, como afirma Chartier³⁶. Sendo uma obra de arte, um romance, uma peça de teatro, uma dança, uma festividade religiosa, exemplos de expressões baseadas em representações da interação do homem com a sociedade, suas vivências e seus diversos modos de interagir sobre ela, são, ao mesmo tempo, suportes de novas representações. Estabelece-se desta forma um jogo de retroalimentação e circularidade que confere importância às manifestações artísticas em seu entorno social.

Dentro desse entendimento é que a história cultural, por atuar no debate do que tange ao campo do simbólico, permite a discussão sobre o trabalho realizado no circo-teatro, enquanto possibilidade de leitura de diferentes influências, levando-se em conta os diferentes contextos temporais que influenciaram na constituição dessa forma de expressão cultural. Para Chartier³⁷ a história cultural “opera um retorno hábil também sobre o social, pois centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para

cada grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”.

Imergindo nesse entendimento e desconsiderando dicotomias como popular/erudito e tradição/renovação, é que se lança o olhar sobre o circo-teatro do Bebê enquanto um campo passível de análise da construção de uma expressão cultural resultante de diferentes influências adquiridas ao longo de sua trajetória, e que é hoje constituidora de memórias. Neste contexto, as memórias possuem um alcance tanto individual, se pensarmos no cômico que atua, quanto coletivas, pensando no âmbito de seu grupo familiar ou do público que o assiste. Compreendendo-o como um personagem que se utiliza das práticas cômicas historicamente construídas, em um espaço multifacetado para onde confluem diferentes elementos culturais, o palhaço em questão é fruto dessa reelaboração de características históricas com as influências do presente.

Deste complexo emaranhado, onde elementos pessoais se entrecruzam com as memórias coletivas, e onde são ao mesmo tempo evocadas e ressignificadas as representações da cultura popular, se molda uma performance e se configura o personagem Bebê.

A popularidade do cômico é fruto de sua bem sucedida performance, onde se evoca a brincadeira e o jogo com as questões de poder instituídas. Através de seu linguajar simples e da sua identificação e aproximação com a coletividade, o palhaço se reveste de

³⁶ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. vol. 5, no. 11, São Paulo, jan./abr. 1991.

³⁷ Idem, p. 184.

um papel de influência, e do qual ele faz uso, sempre intencionalmente. O que se pode inferir, no entanto, é que o riso desestabiliza o que é tido como oficial, e o circo-teatro e suas representações atuam diretamente nesse contexto.

Aparentemente à margem, e questionando as instituições oficiais das quais não participa diretamente, o cômico constrói seu lugar através da crítica e oposição, articulando permanências e representações ao mesmo tempo em que conforma processos mnemônicos e identitários. O circo-teatro se torna então um lugar que promove o empoderamento do cômico, onde este, através do riso e da crítica, se torna alguém que desconstrói as estruturas de poder que critica.

Referências bibliográficas

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

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

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

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

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

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

_____. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. vol. 5, no. 11, São Paulo, Jan./Abr. 1991. pp.173-191.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Revisita Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade - teatro performativo. Trad. Lígia Borges. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008. Palestra proferida no Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM). Belo Horizonte, 2008.

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

HOBSBAWM E RANGER (Org.). *A invenção das tradições*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PRADO, Décio de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

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

_____. 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.