

**DAS ORIGENS DO TEATRO CLÁSSICO À TRADIÇÃO MAMBEMBE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DA FAMÍLIA BENVENUTO DE ALMEIDA**

**THE CLASSIC THEATER'S ORIGINS TO MAMBEMBE'S TRADITION:
CONSIDERATIONS ABOUT THE ALMEIDA BENVENUTO FAMILY THEATER**

Elaine dos Santos¹

RESUMO: Este trabalho compõe parte dos estudos sobre o teatro itinerante no Rio Grande do Sul. Procura-se, através da pesquisa bibliográfica, estabelecer elos que evidenciem as relações entre o teatro clássico, consagrado pela crítica, e o teatro mambembe, popular, que visita pequenas cidades do interior e apresenta espetáculos modestos que, contudo, representam uma das raras formas de diversão naquelas comunidades. Selecionou-se para a pesquisa o Teatro do Bebê e o Teatro de Lona Serelepe de propriedade da família Benvenuto de Almeida que, desde 1962, viaja pelo interior do Rio Grande do Sul, levando alegria e diversão ao público.

PALAVRAS CHAVE: Teatro; circo-teatro; teatro itinerante; Teatro do Bebê; Teatro de Lona Serelepe

ABSTRACT: This paper composes the studies about the itinerant theater in the Rio Grande do Sul. It is looked, through the bibliographical research, to establish links that evidence the relations between the classic theater, consecrated for the critical one, and the theater 'mambembe', popular, that it visits small cities of the interior and presents modest spectacles that, however, represent one of the rare forms of diversion in those communities. One selected for the research the Theater of the Bebê and the Theater of the Serelepe of property of the Benvenuto de Almeida family who, since 1962, travels for the interior of the Rio Grande do Sul, leading joy and diversion to the public.

KEYWORDS: Theater; circus- theater; itinerant theater; Teatro do Bebê; Teatro de Lona Serelepe

INTRODUÇÃO:

O gênero dramático ou teatral, conforme o concebemos, surgiu na antiga Grécia e, desde os primórdios, assentado na improvisação ou no roteiro previamente elaborado, tem exigido, de fato, a interação entre atores e público, independente do espaço em que se realize. Desta forma, registram-se experiências em que as peças teatrais foram encenadas em carroças, praças públicas, igrejas, grandes e consagrados teatros, contudo, sua importância está embasada nas reações do público, na mudança de comportamento que provoca, na emoção que viabiliza, enfim, na catarse conforme já enunciava Aristóteles em sua *Poética*.

O presente trabalho procura rastrear, com base na pesquisa bibliográfica, a evolução do gênero teatral em consonância com as contribuições efetivadas por artistas itinerantes, para, ao

¹ Professora da rede estadual de ensino do estado do Rio Grande do Sul. Mestre em Estudos Literários (UFSM/2001), doutoranda em Estudos Literários pela mesma universidade. Contato: e.kilian@gmail.com

final, tecer considerações sobre o teatro mambembe ainda em ação no território nacional. Assim posto, parte-se da tradição grega que tem, em Téspis, um dos precursores deste modelo em que o artista vai onde o povo está. Em seguida, aborda-se o teatro desenvolvido na Idade Média e que, cerceado pela Igreja, encontra espaço na praça pública, nos mercados para se realizar.

No Brasil, a tradição itinerante parece ter adentrado com os primeiros artistas circenses oriundos da América Latina ou da Europa e que lançaram as bases sobre as quais se consolidaria o teatro mambembe.

Decio de Almeida Prado (2003, p. 20), por exemplo, registra que os grandes espetáculos encenados no Rio de Janeiro, a medida que se afastavam da então capital federal, perdiam em riqueza e glamour, seus atores eram, gradativamente, substituídos, de forma que, no interior do país, a continuidade da peça teatral era garantida pelas famílias mambembes. Sob esta base, inúmeras companhias surgiram no interior do país e, para a consecução dos propósitos desta pesquisa, destaca-se o teatro da família Benvenuto de Almeida, surgido em meados do século XX, no interior paulista e que, nos dias atuais, percorre o Rio Grande do Sul, dividido em Teatro do Bebê e Teatro de Lona Serelepe, visitando pequenas cidades e levando divertimento àqueles que, em geral, dispõem apenas da televisão com veículo de entretenimento.

II. DAS ORIGENS E DA EVOLUÇÃO DO TEATRO: as contribuições dos artistas itinerantes

Em *História do Mundial do Teatro*, Berthold escreve: “O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia Antiga” (2006, p. 103). Embora reconheça que: “O teatro é tão velho quanto a humanidade” (2006, p. 1), a autora concede a primazia ao povo helênico, destacando as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e as comédias de Aristófanes. Ritos destinados à comemoração das festas dionisíacas, o teatro, conforme o compreende a tradição literária ocidental, tem início, pois, com os rituais da colheita, da fertilidade, das quais participavam todos os indivíduos, incluindo crianças, mulheres – que não tomavam parte nas encenações -, uma vez que, em especial para os atenienses, o teatro era uma forma de aprendizado.

Entre os gregos, Berthold salienta ainda a contribuição de Téspis para o desenvolvimento do teatro: “Téspis teve uma nova e criativa idéia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator) que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (BERTHOLD, 2006, p. 105). A pesquisadora acrescenta que Téspis

“perambulava pela zona rural com uma pequena trupe de dançarinos e cantores e, nos festivais rurais dionisiacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion. Supõe-se que viajasse numa carroça de quatro rodas, o ‘carro de Téspis’, mas esta é apenas uma das inerradicáveis e graciosas ilusões que o uso lingüístico perpetuou (BERTHOLD, 2006, p. 105).

Neste sentido, entretanto, Téspis pode ter inaugurado uma forma teatral itinerante que prosseguiria ao longo dos séculos e levaria o teatro, em suas nuances variadas, aos mais diferentes lugares e espectadores. Prosseguindo em seu estudo a respeito do teatro mundial, Berthold analisa tais manifestações entre romanos e, mais tarde, em Bizâncio. Em continuidade, a autora dedica espaço às representações teatrais durante a Idade Média, tida como um momento de ostracismo na história cultural da humanidade, mas que teria aberto espaço a manifestações populares que se faziam em contrapartida ao dito teatro clássico, representado nas Igrejas.

Berthold (2006, p.185) anota:

O teatro da Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apóia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja.

De fato, a Europa cristã concederia espaço ao teatro nos altares das Igrejas, especialmente, em eventos religiosos como as celebrações pascais e natalinas. Sob a tutela religiosa, tal procedimento – grandioso - acabou levando as encenações para o pátio das Igrejas, mesclando-as, pois, ao cotidiano das cidades e das aldeias. Este teatro, contudo, destinava-se à pregação, ao ato cristão e pedagógico de festejar datas religiosas e transmitir idéias e concepções que permeavam o seio da Igreja Católica, ideologia dominante à época. Neste sentido, manifestações tidas como profanas encontravam-se relegadas ao segundo plano, mas, pouco a pouco, alcançaram espaço, em especial, através de apresentações itinerantes, feitas em carroças ou carros palco. Berthold (2006, p. 203) informa:

Os textos dos Evangelhos foram realmente uma importante fonte de material para as dramatizações religiosas, mas não a única. A ‘irrupção do mundo’ manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos da dramatização na igreja, revelando-se também em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII.

Temas cotidianos e pagãos mesclados à temática religiosa se fazem presentes e, em determinados momentos, o contraste entre a danação mundana e a redenção religiosa é a nota

principal. Exploram-se temas como as Cruzadas, as grandes batalhas entre o bem e o mal, assim como se pode entrever, em passagens de *Carmina Burana*, por exemplo, a sensualidade medieval (Berthold, 2006).

Ao mesmo tempo, à margem das Igrejas, surgem artistas independentes, vulgares: “hoste de palhaços, bufões, comediantes, charlatães e domadores de animais que desempenhavam seu ofício em praça aberta do mercado, diante de qualquer um do povilêu” (Berthold, 2006, p.242).

A proibição dos mistérios pela Igreja, já na Era Moderna, tentaria pôr fim à mistura abusiva do litúrgico e do profano, essa medida, porém, consolidaria o teatro popular, que fora, a princípio, renegado pela Igreja Católica. Berthold (2006, p. 247) acresce: “*Le Jeu de la Feuillé* de Adam de la Halle pode ser considerado o mais antigo drama profano francês. Combina elementos culturais, contos de fadas e superstições de uma maneira inspirada”.

Convém, por fim, destacar, no período medieval, o aparecimento das companhias itinerantes que, de cidade em cidade, levavam seus espetáculos. Os artistas da época, os saltimbancos, em conformidade com os dados registrados na página virtual do Teatro Guairá e que resultam de pesquisas empreendidas pelo grupo,

andavam em carroças, sempre em grupos, chamadas trupes, e não tinham morada certa. Hoje, esse teatro itinerante também é conhecido como teatro mambembe. Perseguidos pela Igreja e tratados como fora-da-lei, os saltimbancos começaram a usar máscaras para não serem reconhecidos. Uma tradição que descende diretamente desses artistas é o circo, que até hoje percorre as cidades apresentando seus números.

Seguindo esta trajetória, Berthold (2006, p. 374) destaca ainda os atores ambulantes, em geral de origem inglesa, que percorriam a Europa para levar alegria:

Onde quer que houvesse luta ou onde a batalha estivesse encerrada, eles podiam estar certos de serem bem-vindos, fosse sob a bandeira imperial (católica) ou a sueca (protestante), na corte ou nas cidades, na praça do mercado, nas feiras e nas estalagens dos vilarejos. Os atores ambulantes eram capazes de lançar pontes entre países cujos governantes estavam em guerra.

Neste sentido, é relevante a atuação do palhaço, afinal, ele “era o primeiro a saltar a barreira da linguagem com uma espíritosidade verbal direta e sem rodeios” (BERTHOLD, 2006, p.375). Contudo, é evidente que o artista do riso não alcançava espaço em peças teatrais clássicas, levadas a cena nos grandes teatros para a elite social, econômica e política do período, restando-lhe o espaço público dos mercados e das praças, e, mais tarde, o circo.

III. DAS PRAÇAS AO PICADEIRO: drama e comédia se cruzam no mesmo espaço

Referindo-se ao circo e às artes circenses, Torres (1998, p. 16) aponta:

As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte. Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas, isso para não citar a pipoca e o algodão doce -, é a forma moderna de antiqüíssimo entretenimento de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, como picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente.

Deste modo, o pesquisador evidencia os possíveis vínculos que permitem o entrecruzamento entre as tradições clássicas e o teatro dito mambembe, cuja origem assenta-se no circo: as duas formas artísticas nascem do culto ao sagrado, dos rituais religiosos consagrados aos deuses de diferentes naturezas.

Ermínia Silva, ao estudar a evolução do circo no Brasil, procede a um resgate histórico destas manifestações, localizando o surgimento das primeiras apresentações, ainda de ordem militar, na Inglaterra. Eram acrobacias eqüestres realizadas pelos egressos das tropas militares, destacando-se, entre outros, o grupo comandado por Philip Astley: “Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo” (SILVA, 2003, P.18). Além disso, do ponto de vista artístico, Astley também aparece como precursor desta nova modalidade de entretenimento, visto que ele, ao lado dos jogos e das corridas a cavalo, introduziu saltadores, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais. Silva (2003, p. 19) complementa: “em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas.”

A palavra circo propriamente dita apareceria mais tarde, na montagem da companhia de Hughes, antigo cavaleiro da trupe de Astley, que, em 1780, apresentava o *Royal Circus*:

Hughes construiu um lugar que tinha um palco, como nos teatros e uma pista colada àquele, na pista apresentavam-se os cavaleiros e os saltadores, e no palco os funâmbulos e pantominas. Quanto a platéia, camarotes e galerias foram colocados em andares superpostos (...). Esta combinação permitia dar espetáculos maiores do que simples pantominas de pista e o público podia assistir inteiramente as apresentações, tendo em vista a sua disposição ao redor e em lugares de cima a baixo, ao lado da pista e do palco (SILVA, 2003, p.19).

Nesta época, porém, o predomínio quase absoluto pertencia ao cavalo, visto que a maioria dos números apresentados era realizada sobre o dorso do animal. As companhias

inglesas, em breve, passariam a excursionar pela Europa e a nova forma de apresentação ganhou adeptos como o italiano Antonio Franconi que se fixaria em Paris.

Na verdade, o tipo de espetáculo criado por Astley e seguido por Hughes, Franconi, entre outros, unia, sob o mesmo espaço, famílias de saltimbancos, grupos teatrais que costumavam apresentar-se em praça pública, ciganos, da mesma forma que alinhava, no palco, manifestações cômicas e dramáticas, dando origem a uma estrutura organizacional que permitia a cobrança de ingressos, ao mesmo tempo em que demandava a dedicação quase exclusiva daqueles artistas.

Mais tarde, uma nova atração adentraria aos palcos, era o melodrama, surgido sob a égide das pantominas e dos *vaudevilles* do teatro *boulevard*, compostos por ritmos musicais aos quais se mesclavam o drama, as peças de exaltação histórica, enredos sérios e, em geral, trágicos (SILVA, 2003).

IV. O CIRCO TEATRO NO BRASIL

Em *O circo: sua arte e seus saberes*, Silva (1996, p. 11) afirma:

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses européias. Muitas chegaram como saltimbancos, trazendo a tradição da transmissão exclusivamente oral do saber (...). O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo.

Para, mais adiante, lamentar: “O circense brasileiro não se preocupou em deixar registros escritos e testemunhos pessoais sobre sua história de vida ou de trabalho” (SILVA, 1996, p.13). Diante da falta de elementos que, de fato, evidenciem a trajetória destas famílias em solo brasileiro, novos estudos têm sido empreendidos, quer da ótica da Sociologia ou da Antropologia, quer sob o viés da História ou das Artes em geral.

O primeiro registro oficial da entrada de um circo formalmente organizado data de 1834, trata-se da companhia de Giuseppe Chiarini.

Vários outros circos chegaram no período, mantendo a mesma base de produção e organização do espetáculo, mas também introduzindo, assimilando e incorporando aos poucos os artistas locais. Um em particular que chama atenção é o circo de Alexandre Lowande, por ter trazido a apresentação eqüestre circense e por mostrar a presença de artistas brasileiros nas companhias estrangeiras ao ter se casado com Guilhermina, considerada no período a 'primeira cavaleira brasileira' (SILVA, 2003, p.45).

Gradualmente, a arte circense adentrou o cotidiano das cidades brasileiras, tornando-se, em muitos casos, uma das raras fontes de diversão das famílias da época. E, aos poucos, a diversidade do espetáculo cresceu, valendo-se de tendas ou galpões especialmente construídos para tal, os circos e, mais tarde, os circos teatro despertaram a reação negativa dos artistas de elite, responsáveis pela montagem de peças clássicas. Ermínia Silva (2003) cita como exemplo João Caetano, ator e produtor, que, em diferentes ocasiões manifestou-se frontalmente contra a concorrência circense:

João Caetano, aderindo totalmente ao discurso de que o circo como 'diversão descomprometida e sem caráter educativo afastava as pessoas dos teatros', dirigiu uma carta ao Marquês de Olinda, apresentando sugestões para a 'regeneração do teatro nacional considerado em franca decadência', indicando que havia necessidade de resguardar o teatro dramático de companhias volantes (...) não podendo estas companhias trabalhar nos dias do teatro nacional, além de solicitar que fossem obrigadas a pagar um imposto caso dessem espetáculos (SILVA, 2003, p. 54).

Como contrapartida ao discurso de João Caetano, Chiarini que retornara ao Brasil, com humor respondia: "O povo quer pão e divertimento. O pão acua-se na padaria. O divertimento no circo Chiarini" (SILVA, 2003, p. 57). Assim posto, as duas formas de entretenimento, nas grandes cidades, passaram a dividir espaço conciliatório, restando, porém, as pequenas cidades interioranas, sem acesso ao teatro clássico e que, aos poucos, chamaram a atenção dos circenses que difundiam a sua arte. Silva (2003, p. 58) registra: "No ano de 1875, estreava em Porto Alegre o circo da família Casali, de origem italiana, que desde 1870 já se encontrava na America Latina" e que seria responsável por espetáculos como *Frá Diavolo* ou *Os salteadores da Cantábria*. A partir de então, pantominas e textos melodramáticos tornavam-se populares nos espetáculos circenses.

Referindo-se aos textos melodramáticos, Magnani (2003, p. 62) acrescenta:

A concepção melodramática encarava o teatro como representação e não como texto literário, deixando assim à criatividade do ator a tarefa de infundir vida, com seu próprio talento, a personagens apenas esboçados. Colaboravam (...) a música que abria o espetáculo, marcava entradas e saídas, ressaltava momentos de emoção e suspense, os cenários (...) e os efeitos sonoros e visuais produzidos por engenhosos mecanismos. Levantado o pano, começava imediatamente a ação, e desde as primeiras cenas sucediam-se os raptos, os duelos, os envenenamentos (...).

Desta forma, sob o pavilhão de lona ou zinco, passaram a cruzar-se apresentações de malabaristas, equilibristas, contorcionistas, palhaços e uma infinidade de atrações que compunham a primeira parte do espetáculo, o qual, em sua segunda parte, era completado pela encenação propriamente dita.

Neste ponto, faz-se pertinente recuperar as ponderações de Prado (2003, p. 19/20) que, referindo-se ao teatro dito clássico associa-o ao teatro itinerante, aquele implantado sob a lona circense, e assevera:

Os espetáculos originavam-se sempre no Rio de Janeiro, foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira (...). Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças (...) o seu patrimônio dramático (...). À medida em que a companhia se afastava do Rio, as peças em geral, já cortadas (...), tendia a se esfacelar (...). A partir de uma distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório do momento pelos numerosos 'mambembes' (...).

Sob tal perspectiva, dá-se, pois, em território nacional, o entrecruzamento do teatro dito clássico e as companhias surgidas na esteira da organização familiar e artística denominada circo ou circo teatro, as quais, na atualidade, ainda percorrem os mais diferentes rincões deste país, levando divertimento e, quiçá, cultura aos pequenos municípios ou as zonas suburbanas das grandes cidades. Ainda que enfrentando a acirrada concorrência da televisão e das modernas tecnologias de comunicação, circos e circos teatro permanecem presente nestes espaços, dando continuidade a tradições familiares, fixando costumes e transfigurando a realidade daqueles que os encontram.

Neste contexto, merecem destaque o Teatro do Bebê e o Teatro de Lona Serelepe, herdeiros do antigo Politeama Oriente, de José Epaminondas de Almeida que, em 1929, em parceria com sua irmã, começou a apresentar-se em Sorocaba (SP), levando a diversão aos trabalhadores das lavouras de café. O teatro de José Epaminondas adentrou o Rio Grande do Sul em 1962, apresentando-se, pela primeira vez, em Cruz Alta. Após a morte do patriarca, seu filho mais velho, José Maria, o Serelepe, assumiu as atividades do pai; na ocasião, José Renato, o filho mais novo, afastou-se do grupo para completar os estudos. Retornando a trupe de José Maria, Renato, com o decorrer dos anos, transformou-se no palhaço Bebê e, mais tarde, compôs seu próprio grupo, dando origem ao Teatro do Bebê².

² Todas as informações sobre o Teatro do Bebê e o Teatro de Lona Serelepe estão disponíveis nas páginas virtuais mantidas pelos teatros.

V. O TEATRO ITINERANTE – A FAMÍLIA BENVENUTO DE ALMEIDA

Na sua edição do dia 29 de abril de 2009, o jornal Gazeta de Caçapava, da cidade de Caçapava do Sul (RS) publica:

Se você tem 15 anos ou um pouco mais talvez o nome ‘Serelepe’ não signifique nada, nem puxando lá do fundo da memória. Agora, experimente perguntar o que quer dizer essa palavra ao seu avô, e quem sabe até mesmo seu pai.

Certamente, eles vão te explicar e talvez lembrem de umas boas gargalhadas que deram no passado. Isso, claro, se tiveram o prazer de assistir às montagens do Teatro de Lona Serelepe, companhia que foi criada em 1929, e que hoje se mantém de pé, ou melhor, embaixo de uma lona percorrendo o Estado.

E, de fato, este é o sentimento que norteia a maioria das cidades do Rio Grande do Sul em que o teatro já fez apresentações: a evocação de lembranças de infância, de riso e de descontração. Em geral, o grupo demora cerca de oito a quinze anos para retornar a uma mesma praça, exceção feita ao Teatro do Bebê que possui contrato assinado para, no período de veraneio, apresentar-se em uma consagrada praia do litoral gaúcho.

O Teatro de Lona Serelepe nasceu em 1962, quando faleceu José Epaminondas de Almeida, em razão disso, rastrear a história deste teatro, e mesmo do Teatro do Bebê, significa retomar as apresentações feitas pelo pequeno circo de pau a pique em que se apresentavam Nhô Bastião (José Epaminondas) e sua irmã, N’hana (Isolina). Segundo os dados disponíveis pela família, a idéia prosperou e, mais tarde, surgiu um circo teatro que, em sua primeira parte, apresentava espetáculo circense e, na segunda parte, representavam-se peças teatrais como “O ébrio”, “Coração materno” ou “O céu uniu dois corações”. Posteriormente, o circo de lona foi substituído pelo pavilhão de zinco, denominando Politeama Oriente, e o grupo passou a percorrer, além do interior paulista, os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Após a morte de José Epaminondas, sua esposa e o filho mais novo, José Renato, transferiram-se para Curitiba e o grupo passou ao comando de José Maria de Almeida, já casado então com Lea Benvenuto de Almeida, também de origem circense. Neste ponto, convém destacar os filhos de José Epaminondas, nascidos no Paraná, que, em maior ou menor grau, dedicaram-se à carreira artística: José Maria, o palhaço Serelepe; Francisco Silvério, já falecido; Antonio Carlos, o Tônico, ainda em atividade e dando clara preferência para peças melodramáticas, e José Renato, o palhaço Bebê. Reconstituindo-se a constituição familiar, é interessante salientar que a irmã mais nova de Lea, Ana Maria, casou-se em 1972, com José Renato e o casal, na atualidade, constitui a base artística e familiar do Teatro do Bebê. Os pais de Lea e Ana, Luiz e Alice, integraram, por muito tempo, os espetáculos comandados por Nhô

Bastião: Luiz era ator, diretor e ensaiador do grupo, suas filhas, portanto, a exemplo de seus irmãos Rafael e Luiz Carlos, também cresceram no mundo itinerante do circo teatro.

O Teatro de Lona Serelepe permaneceu em atividade, no Rio Grande do Sul, até 1981, quando se radicou em Curitiba, de onde partia para apresentações em cidades próximas. O fim das atividades itinerantes foi decretado pela falta de apoio governamental e pela concorrência cada vez mais incisiva da televisão. Neste período, o Teatro do Bebê manteve-se em atividade e a ele reuniu-se, em 1988, a trupe do Teatro Serelepe. Os dois irmãos, a partir de 1994, seguiram carreira em separado e o comando do Teatro de Lona Serelepe passou às mãos de Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria e Lea. Marcelo adotou o nome artístico do pai: Serelepe.

O teatro do Bebê iniciou suas atividades em Cacequi, interior do Rio Grande do Sul, através de um livro de ouro instituído pela comunidade para que fosse comprada a lona que o abrigaria. O teatro é composto basicamente pelos filhos e netos de José Renato e Ana Maria, tendo suas atividades, pois, pautadas pela tradição circense que, em geral, reunia o conjunto familiar e alguns artistas contratados. No caso do Teatro do Bebê, existem ainda sobrinhos que ocupam o palco, assim como familiares deles, mantendo viva a tradição iniciada com José Epaminondas e sua irmã Isolina.

Bolognesi (2003, p. 163) registra:

Em 7 de fevereiro de 1999, o Circo-Teatro do Bebê foi visitado na cidade de Restinga Seca, no Estado do Rio Grande do Sul. O circo dedica-se exclusivamente à encenação teatral, com predomínio das comédias, mantendo viva a prática do circo-teatro, que foi das mais vigorosas no Brasil. A casa de espetáculos é feita de uma lona nova, quadrada, de sistema tensionado, nas dimensões de 21 x 21 metros. A platéia é composta apenas por cadeiras e o chão está recoberto por um tablado. O palco é frontal e tem uma cortina arredondada e dourada. Tudo é muito bem cuidado.

No período em que o pesquisador acompanhou as apresentações do grupo teatral, as encenações variaram entre a comédia e o drama, destacando-se uma clara preferência pelo riso: “O público que assistiu aos espetáculos de Bebê revelou um envolvimento maior com a comédia, se comparado ao drama” (BOLOGNESI, 2003, p. 169). Tal constatação salienta o interesse do público com o relaxamento, uma espécie de alívio das tensões:

A procura por um momento de descontração, de relaxamento e revigoração das energias confere à comédia circense e ao palhaço em particular uma conotação hierofônica. Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspenso da reificação dominante (BOLOGNESI, 2003, p. 172).

De fato, crianças e adultos se unem para o riso, para o aproveitamento e o deleite diante da piada explícita, especialmente aquelas que questionam a ordem instituída ou as piadas em que a malícia e sexo fazem parceria. Durante o espetáculo, é clara a sinergia, a interação entre o palhaço e o público e, neste aspecto, Bebé aproveita para explorar os temas locais, cotidianos, elegendo pessoas conhecidas e submetendo-as ao escracho, momentos em que o riso corre solto. Ao mesmo tempo, faz-se pertinente salientar que o palhaço se vale, através do recurso mnêmico, das piadas consagradas pela tradição circense, inseridas, inclusive, de improviso, em comédias com as quais não têm qualquer relação.

Lea Benvenuto de Almeida, contra-regra do Teatro de Lona Serelepe, destaca que o repertório do grupo é formado por aproximadamente 70 peças entre dramas, altas comédias, farsas, peças infantis, mas anota que a preferência popular, cada vez mais, recai sobre as atuações do palhaço Serelepe, isto é, a opção do público, com clareza, é pela piada, pela comédia, pelos sketches rápidos. A família conta, inclusive, que, anos atrás, após ensaiar exaustivamente “A paixão de Cristo” para encená-la durante a Semana Santa, compondo cenários e figurinos, a peça estreou na quarta-feira com cerca de 20 pessoas e, na noite seguinte, o público não foi maior. Em razão da baixa frequência, na sexta-feira da Paixão, o grupo decidiu encenar “Tudo em cima da cama”, cujo título é bastante sugestivo, mas que se resume a discussão de um casal, em cima da cama, sobre a rotina do casamento: o teatro lotou!

Tanto Serelepe quanto Bebé atribuem este fato – a preferência pela comédia – às dificuldades sociais e econômicas enfrentadas pela população que vai ao teatro em busca da amenidade, da diversão simples, sem elaborações de ordem ideológica, buscando apenas aproveitar alguns momentos de comicidade e de riso. Como decorrência desta constatação, fica evidente, nas duas companhias, a valorização da figura do palhaço, sua liberdade em cena, a faculdade da improvisação. Diante disso, as marcações em cena, a disposição e os diálogos dos atores, a adaptação das peças se fazem em favor dos palhaços Bebé e Serelepe – o carisma de ambos representa o grande trunfo das companhias que sobrevivem em um universo em que vários circos e teatros têm encerrado suas atividades.

Por fim, cabe salientar a interação com a comunidade que as duas companhias procuram propiciar, ofertam, para tal, espetáculos especiais para estudantes, oficinas de teatro, dicção e oratória. Lea e José Renato destacam, ademais, o uso pedagógico que muitas escolas fazem nestas ocasiões: durante os espetáculos ofertados, em particular, para alunos do ensino médio, professores de literatura realizam uma espécie de entrevista com os artistas para, na prática, procurarem esclarecer os principais aspectos da representação teatral e aproximar o aprendiz da

prática efetivada nos dois teatros. Desnecessário, contudo, afirmar que muitas escolas consideram o circo e o circo teatro como artes menores, que não ensejam tais discussões. Entre aquelas escolas que exploram a presença do teatro e a disponibilidade dos artistas, mais que a piada, o riso, a diversão, os dois teatros exercem função social e educativa, fato que deverá manter viva a história das companhias, pelo menos, para aqueles que, com eles, aprenderam um pouco mais sobre o gênero teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interseção entre o mundo popular e o universo culto se dá através de uma tênue linha que irmana as manifestações artísticas advindas da alma humana. Desde a Antiguidade Greco-romana até a contemporaneidade, as representações teatrais têm deleitado o público que delas se acerca, não importando se são realizadas em carroças, praças públicas, circos ou teatros majestosos e imponentes.

O teatro dito clássico, nascido entre o povo helênico e que encontrou adeptos em todas as latitudes, vale-se, na atualidade, do espaço físico requintado, pomposo, mas, em sua origem, também esteve sob carroças ou representado em praças durante os festivais da colheita e da fertilidade. O teatro itinerante, que se apresenta em circos, sob certo aspecto, mantém viva a chama acesa pelos gregos e se, talvez, não represente as peças ditas clássicas seja muito mais pelo apelo do público do que por desejo de seus artistas, que, aliás, lutam contra as dificuldades financeiras, a concorrência dos modernos meios de comunicação.

No estudo em tela, parte de uma pesquisa mais ampla, contemplou-se o Teatro do Bebê e o Teatro de Lona Serelepe surgidos no interior paulista sob o comando de José Epaminondas de Almeida que, num pequeno circo de pau a pique, encenou as primeiras peças. Os dois teatros, desde a morte do patriarca em 1962, percorrem o interior do Rio Grande do Sul e, freqüentemente, reúnem, por sessão, entre 500 e 700 pessoas, espaço máximo das lonas que os abrigam. Verifica-se, no decorrer da pesquisa, que, embora as duas companhias contemplem um diferenciado repertório de peças teatrais, a preferência popular tem recaído sobre comédias e sketches, opção que parece evidenciar uma tendência de evasão no que concerne ao cotidiano tão marcado pela violência, pela brutalidade e pelo jogo de interesses que, inevitavelmente, conduzem ao desgaste. Neste sentido, é exemplar o letreiro afixado à entrada do Teatro de Lona Serelepe: "A terapia do riso". As peças dramáticas consagradas, no entanto, encontram-se entre os

caminhões e ônibus que abrigam as famílias dos artistas, prontas para serem revisitadas e, claro, encenadas.

A assistência às apresentações dos dois teatros chama a atenção quando nelas se fazem presentes os palhaços, predominando, então, o riso, a comicidade, mas à observação do pesquisador não passam despercebidas as marcações cênicas, a improvisação que propiciam aos dois artistas certa liberdade de atuação, a qual é explorada, sobretudo, a partir da interação com as comunidades, dando-se vazão à crítica dos modelos instituídos, das autoridades investidas. Esta liberdade, contudo, nem sempre foi assim. Especialmente, José Maria de Almeida, o velho palhaço Serelepe, destaca as dificuldades enfrentadas no período ditatorial, em que os censores, na platéia, podiam interromper uma sessão se considerassem-na ofensiva à moral e aos bons costumes. Neste aspecto, José Maria afirma que jamais teve suas apresentações interrompidas, mas palavras de baixo calão, tão comuns nos espetáculos atuais, jamais fizeram parte de suas falas, ainda que improvisadas. Aliás, as adversidades enfrentadas pelos artistas itinerantes abrem um novo viés à pesquisa, uma vez que, além do cerceamento da censura, durante muitos anos, por exemplo, artistas do sexo feminino não tinham sua profissão reconhecida e valiam-se de um subterfúgio: usavam carteiras profissionais de prostitutas para atuarem no palco, sem que necessitassem prostituir-se, afinal a sua renda era resultado da atuação em cena e da venda de ingressos na bilheteria. Outro ponto interessante e que segue esta linha discriminatória em relação ao trabalho dos artistas mambembes reside na falta de legislação que garantisse o prosseguimento de estudos de crianças e adolescentes ao trocarem de cidades. Cerca de 20 anos atrás, a legislação contemplou estes jovens e garantiu vaga em escolas públicas de todo o país. Esta é, porém, uma nova linha investigatória da mesma pesquisa que deverá ser contemplada em momento oportuno, mas que evidencia o imenso universo que se descortina para o estudioso.

Inegável ainda é o papel pedagógico, inexplorado, destas companhias. Enquanto práticas docentes cotidianas desdobram-se para que o aluno consiga abstrair o mundo por detrás das cortinas, professores negam a importância do teatro itinerante, conferindo-lhe a adjetivação de arte menor, sem, entretanto, perceber que, no palco, estão artistas, cenários, recursos técnicos próprios da arte teatral, ainda que sem o requinte esperado nas grandes produções feitas nas cidades maiores ou nas capitais do estado. Sentar-se sob a lona e ouvir as reminiscências de Lea, José Maria e José Renato equivale a uma aula sobre a experiência de vida adquirida, sobre as transformações sociais acompanhadas pelo grupo e sobre os recursos que as companhias lançam mão para encenarem desde os sketches mais simples até o grande e renomado drama. Em última instância é, pois, revisitar a tradição teatral, desde os clássicos, passando pela tradição circense e acercando-se do mundo mambembe.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

JORNAL GAZETA DE CAÇAPAVA. Disponível em
<http://www.gazetadecacapava.com.br/ver_news.php> Acesso em 02 maio 2009.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3.ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, 2003, 370 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

SILVA, E. *O circo: sua arte e seus saberes: O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*, 1996, 172 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

TORRES, A. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1998.

TEATRO DE LONA SERELEPE. Disponível em < <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php>> Acesso em 11 fev. 2008.

TEATRO DO BEBÉ. Disponível em <<http://www.teatrodo bebe.com.br/historia.html>> Acesso em 05 mar. 2009.

TEATRO GUAIRA. Disponível em

<http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_historia/conteudo_historia.php?conteudo_historia=27> acessado em 08.09.07.