



## Memória e trabalho no circo teatro

Elaine dos Santos<sup>1</sup>

*Eixo Temático: Protagonismo responsável ao trabalho*

**Resumo:** Este estudo apresenta uma reflexão sobre a preservação da memória como forma de conservação das tradições familiares e dos saberes de ofício no espaço do circo e, em particular, do teatro itinerante. A metodologia adotada centra-se na revisão bibliográfica dos principais elementos envolvidos como memória, teatro e o Teatro Serelepe. O objetivo principal deste trabalho é demonstrar que, no universo circense, a memória é atribuída aos mais velhos e, a partir deles, a memória do fazer artístico adquire importância. Neste sentido, a valorização do trabalho dá-se de maneira significativa, de modo que todos os indivíduos permanecem trabalhando, sendo autossustentáveis, relevantes para si e para o grupo em que estão atuando, compartilhando os seus saberes. Entende-se que, nesse universo, o fazer laboral representa uma atribuição individual que dá sentido à pessoa vinculando-a ao grupo, permitindo o diálogo entre ambos, frutificando experiências, progressão e crescimento mútuos, o que deve conduzir à formação de sujeitos autônomos para si e funcionais para o grupo em conformidade com os pressupostos ontopsicológicos.

**Palavras-chave:** Teatro. Memória. Trabalho. Autossustentabilidade.

### *Introdução*

Le Goff (1996) ao recuperar a história da memória na sociedade ocidental aborda as sociedades sem escrita, em que a memória era confiada aos senhores dos códices reais, responsáveis pela coesão da tribo e guardiães da memória dos ofícios, artesanato, agricultura, religião, etc. Em continuidade, Le Goff (1996) apresenta quatro fases posteriores que acabariam chegando na memória cibernética e, a partir dela, em experiências como a própria memória genética.

Halbwachs (1990), por sua vez, destaca a importância da sociedade e de suas instituições para o processo memorialista. Segundo ele, não recordamos sozinhos, mas somos frutos da recordação coletiva. Desse modo, a conservação das informações sobre determinado trabalho é legadas pelos mais velhos, mas também pelos manuais de ofício e pela interação que se estabelece nos campos de atuação profissional.

Este artigo, além da introdução, apresenta o desenvolvimento em que se aprofundam questões relativas à memória propriamente dita – memória individual, memória coletiva e suas relações com o fazer laboral, à arte e ao teatro em particular. Na sequência, procura-se recuperar, ainda que brevemente, aspectos relativos ao teatro itinerante no Brasil, haja vista que o Teatro Serelepe, foco principal da pesquisa de doutorado, base para este estudo, existiu sob este formato atuando nos três estados do sul até 2018. Observam-se ainda questões atinentes ao

<sup>1</sup> Professora doutora em Letras pela UFSM/2013, tese defendida sob o título “Entre lágrimas e risos: os Serelepes e a memória do teatro itinerante”. Atuou como docente em cursos de graduação na Urcamp/São Gabriel; Ulbra/Cachoeira; FISMA; Unifra e, como professora substituta, na UFSM. Atualmente, atua como revisora de textos acadêmicos. Contato: e.kilian@gmail.com.

trabalho nessas companhias. Em continuidade, apresentam-se ponderações a título de resultado, encerrando-se com as considerações finais.

### ***Desenvolvimento***

Na antiga Ática, o povo helênico instituiu uma deusa, *Mnemosine*, que se dedicava à memória. Conforme Le Goff (1996, p. 438), a deusa “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos altos feitos, preside a poesia lírica”. Assim sendo, arte e memória entrecruzam-se para, ao preservar o passado, conservar lendas, tradições, crenças do povo. Expresso de outra forma, à memória compete, entre outros aspectos, preservar o legado cultural e profissional das civilizações.

Ainda que a intolerância ou a censura em determinados momentos históricos, por vezes, promovam o cerceamento das manifestações populares e da preservação memorialista, o povo engendra formas para conservar os laços que o une e concede identidade, seja pela contação de “causos” – no Rio Grande do Sul, corruptela de casos, histórias populares –, pelas manifestações folclóricas, pelo culto à tradição de lendas e costumes. Neste processo, memória coletiva e memória individual atuam para conformar o ideal da coletividade e, no caso em tela, a preservação de um saber: o saber artístico atribuído à tradição circense.

De acordo com Bergson (s/d), pode-se observar dois tipos de memória: a memória-hábito que corresponde a um esforço da atenção, sendo, portanto, repetição de gestos ou palavras; e a lembrança pura, que se atualiza na imagem-lembrança e evoca um momento único na vida do indivíduo, uma memória datada, específica de certa situação vivida. Adotada tal ótica, recordar constitui a evocação de uma lembrança determinada, uma experiência, um momento único e que, provavelmente, não se repete do mesmo modo na vida do indivíduo.

Ademais, sob a compreensão de Bergson (s/d), além das recordações pessoais, o indivíduo relembra acontecimentos sociais, históricos, transformações de cunho econômico que, de alguma forma, marcaram o seu convívio com outros sujeitos históricos, isto é, a sua vivência social. Assim posto, a memória individual é reforçada pela interação com a família, com os colegas de escola e trabalhos, os meios de comunicação, entre outros elementos, de modo que somos um construto resultante daqueles que participam da nossa trajetória como seres sociais. Dessa forma, a memória do indivíduo não constitui exatamente um processo solitário, mas decorre da interação social, que propicia a ereção de uma memória mais ampla, isto é, a memória da própria sociedade de inserção do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 81/82), porém, adverte que a memória coletiva trata-se de “uma corrente de pensamento contínuo (...), já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”.

Legar à posteridade as experiências, as emoções, os acontecimentos, assim como expressá-los, além dos gestos ou da fala, talvez tenha sido o elemento motivador que determinou aos primitivos seres humanos riscarem a pedra com tinta e registrarem caçadas, rituais, lutas. A partir daí, desenvolveu-se um longo e intrincado sistema de representação artístico, em que a representação do real assumiu papel relevante na produção do conhecimento e na realização

do prazer estético, de modo que não bastava mais o fato vivido, o objeto em sua concretude, mas a forma como é representado pela mão do artista. Neste sentido, adquire relevância a verossimilhança, isto é, a aproximação com o real, não é a verdade que se sobressai na obra do artista, mas a sua capacidade de aproximar-se tanto quanto possível do real e, acima de tudo, ser verossímil no interior da obra.

Uma das formas mais antigas de representação do real, sem dúvida, é o teatro. Berthold (2006, p. 1) registra que:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos.

Um dos precursores da representação teatral na antiga Grécia, berço do teatro conforme o concebemos hoje, parece ter sido Téspis, que, segundo Berthold (2006), se colocou a parte do coro, como uma espécie de solista, origem primitiva do ator. Berthold (2006, p. 105) acrescenta que Téspis, até aquele momento, “perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion”.

Assim sendo, se cotejarmos as ponderações de Berthold (2006) com uma vertente da teoria literária que postula a mimese aristotélica não apenas como mera imitação, mas como ampla manifestação humana – que envolve o corpo, a expressão física, a emissão de sons – e, ao mesmo tempo, observarmos que o teatro dito clássico ancorou-se, em seu nascedouro, em apresentações itinerantes, faz-se possível revisitar as representações teatrais levadas a efeito por grupos mambembes no interior do Brasil e que, até a presente data, apenas receberam a atenção em seu valor histórico-social, como documento de “outro estilo de vida”, que se diferencia da forma sedentária, comum ao homem branco, ocidental.

Adotada essa ótica, faz-se pertinente agregar parte da trajetória do teatro itinerante em nosso país, que é herdeiro da tradição circense europeia, e que viveu à margem do teatro dito culto.

Segundo Magnani (2003), o teatro itinerante propriamente dito teve as suas bases assentadas nas apresentações dos antigos circos de cavalinhos, que, paulatinamente, abriram espaço para os palcos, os atores, os números de variedades, representações teatrais cômicas ou sérias, marcadas pela capacidade de improvisação, pela diversidade temática que era buscada no prosaico, nos temas cotidianos, visto sob a verve irônica ou, por outro lado, com caráter crítico.

“O Circo-Teatro atingiu sua fase áurea entre as décadas de 1930 e 1950, quando praticamente todas as companhias circenses eram estruturadas como Circo-Teatro” (PIMENTA, 2009, p. 56). E, para fazer frente à concorrência entre as companhias, houve a necessidade de aprimoramento e diversidade do repertório. Entre adaptações de filmes estrangeiros, dramas, melodramas,

comédias, farsas, as companhias ampliaram o leque de opções e, a cada nova cidade, havia uma sondagem para que fosse possível identificar as peças mais populares, organizar o calendário de atrações desde a estreia até o último espetáculo, reservando-se espaço para aquelas peças que provocassem uma maior receptividade e cuja reprise fosse um clamor do público. Parece claro, porém, que algumas companhias não gozavam de aporte financeiro que lhes propiciasse a montagem de textos que exigissem recursos extras e, em virtude dessa realidade, valorizavam o seu potencial artístico, a capacidade dramática dos seus atores, concentrando esforços em textos cujo cenário fosse mais modesto.

Uma das companhias surgidas no início do século XX no interior de São Paulo e que se manteve em atividade até 2018 foi fundada por José Epaminondas de Almeida, Nhô Bastião, que, ao lado da irmã, Nh'ana, apresentou-se durante muitos anos como uma dupla caipira, assumindo, mais tarde, o papel de palhaço e administrador da Politeama Oriente, um teatro de zinco, que se apresentou desde São Paulo até o Rio Grande do Sul. Em meados dos anos 1950, a responsabilidade pela companhia coube ao seu filho mais velho, José Maria de Almeida, que passou a atuar como o palhaço Serelepe. Ao lado dele, desde 1959, estava Lea Benvenuto de Almeida, sua esposa e mãe dos seus filhos: Maria José, Ben-hur, Maria Isabel, Jaqueline, Marcelo e Ulisses. Lea sempre atuou como coreógrafa, ensaiadora, contrarregista, roteirista, diretora e atriz. Cabe-lhe, também, no espaço familiar e artístico, preservar a história do Teatro Serelepe.

Silva (1996) observa que a maioria das companhias circenses estruturou-se na tradição familiar, nas informações passadas de pai para filho, em uma memória de ofício. Entretanto, a introdução do texto no circo-teatro demandou uma alteração de ordem, a leitura era imprescindível, determinando a busca pela educação formal, ainda que, sob um determinado aspecto, algumas informações pudessem ser fixadas pela oralidade como as marcações de palco, além do “ponto”, capaz de socorrer o artista. De outra forma, foi preciso investir na alfabetização das crianças, competindo, em alguns casos, aos mais velhos ou à contratação de um professor para fazê-lo, visto que a legislação brasileira, por muitos anos, falhou neste sentido.

No que concerne à formação artística propriamente dita, ela sempre ocorreu nos limites físicos do circo e, depois, do circo-teatro. Deu-se, em geral, pela observação e pela imitação dos mais velhos, sendo assim, participar de uma peça constituía um ritual de amadurecimento em que os aprendizes acabavam enfrentando vários estágios, desde a criança que, aos poucos, experimentava o palco, passando pelo adolescente e chegando ao adulto, artista formado e que recomeçava/ recomeça o ciclo de formação, sendo possível, neste aspecto, referir uma “escola” de aprendizes em que se forjaram palhaços, assim como atores com uma índole – se assim se pode dizer – mais dramática.

Ressalve-se que esse contato cotidiano, a encenação à noite e mesmo as conversas feitas em família, com o tempo, viabilizam uma apresentação sem o ensaio precedente, em face da perfeita integração entre os artistas e da repetição dos mesmos diálogos por anos a fio – primeiro, ouvidos e repetidos em tom sussurrado nos bastidores e, mais tarde, postos em cena, diante da plateia.

Um dos pontos que merece destaque, neste processo formativo, é a atribuição do papel de palhaço, uma vez que a maioria das crianças é posta ao desafio de fazê-lo, algumas, por temperamento ou por algum tipo de característica que lhe seja peculiar, são dispensadas, mas os demais, em seus relatos, sempre trarão histórias divertidas, fracassadas, marcantes dessas tentativas. Ao palhaço, no entanto, não basta a capacidade de fazer rir, dentro de um ambiente em que a flexibilidade é uma recorrência, ele incorpora personagens trágicos, densos e isso torna-se uma tarefa a mais: confirmar a sua capacidade artística para tal empreitada, quer seja entre seus pares, quer seja junto ao público que, inevitavelmente, identifica-o como o artista do rosto pintado e das roupas exuberantes.

Lea participou sempre ativamente de todas as etapas de formação educacional, cultural e artística do grupo do Teatro Serelepe, assim como, ainda hoje, atua de forma efetiva na conformação artística de outros grupos. Um dos episódios mais divertidos é recordado sempre com muito carinho por seu filho Ben-hur, que experimentou ser palhaço, mas que não demonstrou índole para tal. Ele conta que, no palco, sem qualquer empatia com a plateia, observava o riso da mãe, incrédula com o seu pífio desempenho, ainda assim a incentivá-lo. Quando entrevistei Lea, pela primeira vez, em 2006, na cidade de Restinga Seca, ela dispunha de um grande caminhão baú em que havia organizado os materiais usados em cena nas peças levadas ao palco pela companhia: Bíblias, cabides, urinóis, bigodes, chapéus, entre outros objetos estavam devidamente catalogados. Os objetos maiores como camas, sofás eram obtidos no comércio local. Em 2010, em Soledade, o velho caminhão não existia mais, fora perdido para o fisco, assim como todos os objetos guardados nele.

Um dado interessante é que os mais jovens, desde cedo, são incentivados a participar como artistas. O filho mais novo de Marcelo, o palhaço Serelepe – a quem coube a tarefa de encenar o astro cômico, já que Ben-hur, seu irmão, fracassou -, fez a sua primeira aparição pública ainda com um mês de vida, em 2006, na praça de Caçapava do Sul, colocado dentro das calças do palhaço. Atualmente, Arthur encarna o palhaço Chameco; incentivado a manter a mesma desenvoltura do pai, do avô, de modo que a postura em cena e mesmo a desinibição são um exercício cotidiano que lhe são postos nas apresentações esporádicas que a família realiza em clubes nas diversas cidades do Rio Grande do Sul.

### ***Resultados***

Este estudo compõe parte da tese de doutorado “Entre risos e lágrimas: Os Serelepes e a memória do teatro itinerante” defendida em 2013 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Contemplou-se a memória como preservação dos saberes de ofício no circo-teatro, muito em voga no Brasil ao longo do século XX, que se sustentava, acima de tudo, nas tradições familiares.

No caso do objeto da tese, o Teatro Serelepe, a memória da família e do próprio teatro mantêm-se sob responsabilidade de Lea Benvenuto de Almeida, nora do patriarca Nhô Bastião,

a qual assumiu o protagonismo da companhia em 1962, ano da morte de Nhô Bastião, ao lado do marido, José Maria, o palhaço Serelepe. A dama do teatro itinerante no Rio Grande do Sul, respeitada por seus pares e pelo público em todas as praças que o teatro visitou, tem demonstrado um compromisso com o legado, com a tradição familiar que lhe foram confiados, mas é importante ressaltar que o seu comprometimento moral com a história do teatro, com as peças encenadas, com os aspectos emblemáticos dos usos e costumes que elas engendraram ao longo dos anos e, por outro lado, a preocupação dessa mulher com a sua própria dignidade, uma vez que, mesmo já tendo ultrapassado a barreira de 80 anos de idade, mantém-se ativa, no palco, atuando em um teatro que não pertence à família, mas levando a sua arte e os ensinamentos daquilo que aprendeu em mais de 60 anos de atividade.

Neste particular, a trajetória pessoal de Lea Benvenuto de Almeida adquire relevância no contexto deste Congresso porque ela mostra-se responsável por si, pelo legado de sua família, do seu grupo de trabalho, mas ainda funcional para a sua sociedade, para o seu meio de inserção. Observa-se, no espaço do teatro itinerante, pois, essa preocupação individual com a memória do ofício, com a continuidade do fazer profissional, mas também com a autossustentabilidade dos indivíduos, os quais, além de atores, possuem outras atividades, como comerciantes, vendendo pipocas, algodão doce, refrigerantes e, no caso particular de Lea, além da aposentadoria, trabalhando como costureira para a atual companhia em que atua e para freguesas que aparecem na praça em que o teatro estiver se apresentando. Muito mais do que apontar resultados quantitativos, o presente estudo presta-se a indicar aspectos relevantes para a conservação da identidade do grupo familiar e laboral de modo que a história do próprio teatro possa ser preservada, não se esgotando em sua existência fática.

### *Considerações finais*

De acordo com os preceitos da Ontopsicologia, o indivíduo deve ser funcional para a sociedade em que se insere. Sob essa ótica, concebeu-se o presente estudo, que tem como base as noções de memória, postas em foco por Le Goff, Bergson, Halbwachs, associando-as às concepções de arte, que foram colocadas em ação na base da pesquisa, que entabulou este artigo e que perpassam ponderações teóricas de Aristóteles, Hauser, Berthold, entre outros.

Buscou-se, no estudo, recuperar os principais conceitos de memória individual e coletivo para, a partir deles, focar a memória de ofício posta em prática no circo teatro, conforme a concebem Ermínia Silva e Daniele Pimenta. O caso prático, sob o qual se desenvolveu a reflexão, é o Teatro Serelepe, cuja origem encontra-se na cidade de Sorocaba/SP, no ano de 1929, optando-se por dar relevância para a figura de Lea Benvenuto de Almeida, nora do patriarca Nhô Bastião.

Lea casou-se em 1959 com José Maria de Almeida, que se tornou o popular palhaço Serelepe, e, ao longo de mais de 60 anos de atuação no palco e fora dele, tem se dedicado à preservação da memória familiar e da memória do Teatro Serelepe em particular, mas também

do teatro itinerante como um todo. A sua atuação como multitarefa na companhia teatral mostra uma vocação comprometida com o fazer familiar e laboral, buscando a sustentabilidade profissional, em sua condição humana, como membro de uma família, de um grupo de trabalho, mas também como um ente social, que interage em um contexto mediado pelos acontecimentos históricos, uma pessoa dotada de direitos que lhe são inalienáveis, que, contudo, se compreende detentora de obrigações que a vinculam aos diferentes extratos a que se acha atrelada.

Configura-se, pois, o exemplo paradigmático de uma pessoa e de um grupo em que a memória apresenta-se como forma de preservação da história, da tradição, dos saberes do ofício e, ao mesmo tempo, o trabalho constitui um legado em que a existência individual adquire sentido quando se faz em favor do coletivo, dialoga com ele, nutre-se dele, mas lhe fornece elementos para que progrida também de maneira autônoma.

### ***Referências bibliográficas***

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

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

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

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

MENEGHETTI, A. *Pedagogia Ontopsicológica*. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2014.

PIMENTA, D. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*, 2009, 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SANTOS, E. *Entre risos e lágrimas*. Os Serelepes e a memória do teatro itinerante. 2013, 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2013.

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.