

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ENTRE LÁGRIMAS E RISOS:  
OS SERELEPES E A MEMÓRIA  
DO TEATRO ITINERANTE**

**TESE DE DOUTORADO**

**Elaine dos Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil.**

**2013**



**ENTRE LÁGRIMAS E RISOS:  
OS SERELEPES E A MEMÓRIA  
DO TEATRO ITINERANTE**

**Elaine dos Santos**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil.**

**2013**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Elaine dos  
Entre lágrimas e risos: os serelepes e a memória do teatro itinerante / Elaine dos Santos.-2013.  
252 p. ; 30cm

Orientador: Pedro Brum Santos  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2013

1. Teatro itinerante 2. Melodrama 3. Cultura I.  
Santos, Pedro Brum II. [Título.

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Tese de Doutorado

**ENTRE LÁGRIMAS E RISOS: OS SERELEPES E  
A MEMÓRIA DO TEATRO ITINERANTE**

elaborada por  
**Elaine dos Santos**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Doutor em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Pedro Brum Santos, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

---

**José Luiz Foureaux de Souza Júnior, Dr. (UFOP)**

---

**Claudia Mariza Braga, Dr. (UFSJ)**

---

**Luciana Ferrari Montemezzo, Dr. (UFSM)**

---

**Elcio Gimenez Rossini, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 04 de março de 2013.



Para meus pais, Mário e Vilda (*in memoriam*).





## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Mário e Vilda, que nunca mediram esforços para que eu estudasse; agradeço-lhes os ensinamentos, os valores morais, éticos que pautaram as suas ações paternas, mas, acima de tudo, agradeço o grande amor que sempre recebi.

Meu agradecimento especial aos médicos Talito Rohde e família; Mário João Bisi Júnior e Ana Paula Sonaglio que estiveram comigo nos dias mais difíceis da minha vida, concedendo, acima de tudo, compreensão e carinho.

Agradeço a confiança dos meus orientadores de iniciação científica, José Luiz Foureaux de Souza Júnior, mestrado e doutorado, Pedro Brum Santos, que desvelaram caminhos que se mostraram árduos, mas gratificantes. Agradeço também aos professores da graduação e da pós-graduação porque, cada um, a seu modo, deixou uma história, uma experiência, um aprendizado. Um carinho especial para a professora, para a minha mestre, que nunca me deu aula, no estilo formal aluno e professor, mas que sempre esteve ao meu lado e incentivou-me, refiro-me à Professora Doutora Amanda Eloína Scherer.

Um agradecimento e um carinho especial ao grupo do Teatro de Lona Serelepe, em especial, ao velho palhaço Serelepe, José Maria de Almeida, sua esposa, Lea Benvenuto de Almeida, e seus filhos, Ben-hur Benvenuto de Almeida e Maria José Cambruzzi, que contaram histórias, vasculharam e revelaram a memória de outros tempos, disponibilizaram fotografias e os textos que compuseram o corpus desta tese. Sem vocês, este trabalho não teria razão para existir, aliás, não existiria.

Meu reconhecimento e, por consequência, o meu agradecimento a CAPES pela concessão da bolsa de estudos nos três primeiros anos do curso; ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, através de seus coordenadores, sempre solícitos, humanitários, cordiais, amigos.



## **RESUMO**

Tese de doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ENTRE LÁGRIMAS E RISOS: OS SERELEPES E A MEMÓRIA DO TEATRO ITINERANTE**

AUTORA: ELAINE DOS SANTOS

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de março de 2013.

Este trabalho apresenta um estudo a respeito do teatro itinerante, fazendo-o sobre o viés dos textos melodramáticos representados durante os anos de 1940 a 1980 e que, na atualidade, caíram em desuso, como resultado da concorrência, especialmente das telenovelas. De um modo geral, houve a preocupação em demonstrar que, embora o melodrama seja dado como um gênero menor, sem valoração literária, ele segue preceitos aristotélicos que o validam como uma representação estética e, para isso, fez o cotejamento com outras manifestações artístico-literárias que margearam o universo dito culto ao longo dos séculos. Enfocou-se, mais detidamente, o melodrama, a sua origem, a apreciação crítica, o sucesso de público, sobretudo, nos anos subsequentes ao seu aparecimento, após a Revolução Francesa e a escola de moralidade – opondo o bem e o mal – que o referido gênero sempre cultivou. Na sequência, o estudo voltou-se para o Teatro Serelepe, a sua história, as peças encenadas, apresentando-se um resumo delas para facilitar a abordagem analítica deste *corpus*, contextualizando-o no universo da literatura como um todo (estrutura, temática, entre outros aspectos). A metodologia empregada foi de cunho bibliográfico e descritivo, baseando-se em estudiosos que abordam os temas dominantes e a descrição das peças e das atividades do teatro itinerante. Por fim, apontou-se as colaborações e as limitações que o teatro itinerante ensinou ao longo dos anos, principalmente, no período em que os melodramas foram a atração principal de seus espetáculos, hoje, dominados por farsas, comédias, esquetes cômicos.

**Palavras-chave:** Teatro itinerante. Melodrama. Cultura.



## **ABSTRACT**

Tese de doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ENTRE LÁGRIMAS E RISOS: OS SERELEPES E A MEMÓRIA DO TEATRO ITINERANTE**

AUTORA: ELAINE DOS SANTOS

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de março de 2013.

This paper presents a study about the traveling theater, doing it on the bias of melodramatic texts represented during the years 1940 to 1980 and that, in actuality, fell in disuse as a result of competition, especially from soap operas. In general, there was a concern to demonstrate that, although the melodrama is considered to be a minor genre, without literary valuation, it follows the Aristotelian precepts that validate it as an aesthetic representation and, therefore, compared it with other artistic -literary manifestations that outlined the so called “cultural universe” throughout the centuries. More closely, the focus is on melodrama, its origin, critical appreciation, the success of public specially in the years subsequent to its appearance, after the French Revolution and the morality school - opposing good and evil – that this genre has always cultivated. Later, the study turned to the Theatre Serelepe, its history, the plays performed, presenting a summary of them to facilitate the analytical approach of this corpus, contextualizing it in the world of literature as a whole (structure, theme, among other aspects). The methodology used was of descriptive and bibliographical nature, relying on scholars that address the dominant themes and description of the plays and activities of the traveling theater. Finally, collaborations and limitations that the traveling theater gave rise to over the years were pointed out, particularly during the period in which the melodramas were the main attraction of their shows, dominated today by farces, comedies, comedy sketches.

**Keywords:** Itinerant theatre. Melodrama. Culture



## LISTA DE SIGLAS

As peças que compõem o *corpus* de pesquisa:

CB – *A canção de Bernadete*

DV – *Deixem-me viver*

FB – *Ferro em brasa*

HM – *Honrarás nossa mãe*

MV – *Maconha, o veneno verde*

CE – *O carrasco da escravidão*

CC – *O céu uniu dois corações*

SN – *O seu último Natal*

DS – *Os dois sargentos*

SP – *Sublime perdão*





## SUMÁRIO

<b>1 PREÂMBULO .....</b>	<b>19</b>
<b>2 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>25</b>
<b>3 REPRESENTAÇÕES TEATRAIS À MARGEM DA TRADIÇÃO CULTA .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1 O teatro – das origens helênicas à Commedia dell’arte .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2 O teatro no Brasil .....</b>	<b>48</b>
<b>3.3 O circo – entre a aristocracia inglesa e a diversidade mundana .....</b>	<b>57</b>
3.3.1 O circo no Brasil.....	67
3.3.2 O circo-teatro no Brasil .....	74
<b>4 MELODRAMA: considerações gerais .....</b>	<b>81</b>
<b>4.1 Entre as origens e a aceitação (crítica e popular) .....</b>	<b>89</b>
<b>4.2 A personagem – entre a vilania e o heroísmo.....</b>	<b>95</b>
<b>4.3 Considerações gerais a respeito da temática no melodrama .....</b>	<b>106</b>
<b>5 VAI, VAI, VAI COMEÇAR A BRINCADEIRA .....</b>	<b>115</b>
<b>5.1 O corpus de pesquisa.....</b>	<b>140</b>
<b>6 OS TEXTOS EM QUESTÃO – REPRESENTAÇÕES CULTURAIS, A SOCIEDADE EM FOCO .....</b>	<b>163</b>
<b>6.1 Das significações e controvérsias sobre cultura .....</b>	<b>166</b>
<b>6.2 Por um caminho verde, amarelo, branco, azul anil.....</b>	<b>173</b>
6.2.1 A família e suas representações.....	186
6.2.2 Um pouco dos nossos dramas sociais.....	194
6.2.3 Reafirmação de valores e interesses políticos .....	202
<b>6.3 Em defesa da ordem .....</b>	<b>209</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>213</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>225</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>233</b>



## **1 PREÂMBULO**

Restinga Sêca é uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, situada em sua região central, distante aproximadamente 280 quilômetros da capital. A economia é baseada, de modo particular, na agropecuária que se desenvolve em pequenas propriedades.

A cidade nasceu como um ponto de parada para abastecimento de água das velhas locomotivas que faziam o trajeto Porto Alegre – Uruguaiana pela via ferroviária. A partir de uma caixa d'água, desenvolveu-se um núcleo populacional, cujo incremento foi dado pelo comércio, visto que atacadistas da região – 4ª Colônia de Imigração Italiana e Colônia de Santo Ângelo, de origem germânica – abriram armazéns no local para o depósito e a comercialização da mercadoria que recebiam pela viação férrea. Em pouco tempo, o povoado cresceu e atraiu moradores.

Como a maioria das cidades do interior, poucas diversões sempre estiveram disponíveis para a população. A principal delas consistia no passeio dominical pela gare para esperar o trem “passageiro”, o que incluía compra e venda de doces e troca de olhares furtivos entre os jovens de então. Mais tarde, com sessões nem sempre pontuais e com filmes nem sempre inéditos, um cinema foi aberto e as noites ganharam um novo atrativo. De resto, as alternativas sociais restringiam-se à missa e às visitas entre famílias. Deve-se ainda mencionar, como fonte de diversão, as emissoras de rádio da capital que traziam notícias, músicas, radionovelas.

Embora recebesse circos e parques, a cidade parece não ter estabelecido um elo afetivo com eles, os parques e os circos faziam a praça e iam embora, nem sempre voltavam. Mas, no início dos anos 1970, já emancipada politicamente, desde 1959, a pequena cidade, praticamente alheia à ditadura militar, recebeu um teatro itinerante, montado em chapas de alumínio, com cadeiras e arquibancadas destinadas à assistência e um palco, modesto, em que eram encenadas as peças, em geral, adaptações de dramas, melodramas, farsas, canções e filmes consagrados. Nascia, ali, uma relação de afeto, pautada pela descoberta, pela partilha, pela emoção. Durante três meses, o Teatro Serelepe ocupou as noites restinguenses e um mundo novo descortinou-se (senão para todos os habitantes, pelo menos, para uma menina de

sete anos que passou a conviver com termos como “ponto”, “coxia”, “cenografia”, “sonoplastia” e um mundo mágico, deslumbrante que lhe encantou os olhos e a alma. O nome da menina? Elaine dos Santos).

As famílias que compunham aquela companhia teatral acomodaram-se em casas alugadas, apesar disso, os mais jovens e os empregados – todos solteiros – acomodavam-se nos fundos do próprio teatro. O grande pavilhão de zinco foi instalado na rua principal, embora estivesse distante da Igreja matriz e da praça central, o local era um ponto de trânsito constante dos moradores da região sul da cidade. Nas proximidades, havia um posto de gasolina, um grupo escolar e algumas lojas pequenas.

Os primeiros espetáculos não receberam um grande público, afinal, as famílias de classe média/alta não liberaram os seus filhos para frequentar aquele ambiente. Os espetáculos aconteciam de domingo a domingo, havendo, no entanto, uma folga da companhia, que ocorria na terça-feira. Acostumadas às lacrimosas radionovelas, as mulheres tornaram-se, aos poucos, público fiel das peças dramáticas. Ao final dos espetáculos, rostos vermelhos de mães e filhas, em sua maioria de origem germânica ou italiana, misturavam-se aos sisudos senhores que, nas noites em que predominavam as comédias, saíam, também com as faces ruborizadas pelo riso que o palhaço provocava-lhes. As crianças divertiam-se com pipocas, algodão doce, fosse a representação de dramas, fosse a encenação de farsas, esquetes cômicos ou shows musicais. Neste ponto, é fundamental que se rememore a estrutura dos espetáculos, assim sendo, na primeira parte, uma peça era encenada, depois de um intervalo, os artistas revezavam-se no palco e apresentavam músicas que, à época, faziam sucesso nas emissoras de rádio. Por fim, o palhaço fechava a noite com pequenos esquetes, cenas simples, muitas delas extraídas de histórias rotineiras da própria cidade que encerravam as apresentações e o público, lentamente, deixava o teatro, sob o som de uma voz que lhes desejava boa noite, agradecia-lhes a presença e almejava a proteção divina.

Meu pai trabalhava em frente ao teatro. Não foi difícil travar amizade com os mais jovens, depois com os artistas que subiam ao palco, afinal, não apenas a proximidade do local de trabalho unia-os, mas a mesma paixão: a liberdade. Para ele, o nomadismo; para eles, uma suposta ausência de vínculos familiares. Em um espetáculo em que se daria o suicídio de uma personagem feminina, um revólver calibre 22 era necessário, meu pai entregou-lhes a arma, sob os protestos de minha mãe, que temia um acidente e a morte da atriz. Ao final da encenação, pela primeira vez, tive a oportunidade de ver o teatro “por trás”, porque já não bastava a visão da portaria, da plateia, do palco, era preciso ir além e entender como

funcionava aquele mundo que, para a menina, era mágico. Começava uma história de amor e respeito pelo teatro mambembe.

Se, no início, as famílias mais abastadas impediram a presença de seus filhos no recinto do teatro, aos poucos a resistência foi vencida e a “casa” mantinha-se lotada durante todas as noites, de tal sorte que o teatro permaneceu cerca de 120 dias, integrando-se à comunidade. O anúncio dos últimos espetáculos foi lamentado por todos, desde as mais altas autoridades até as crianças que haviam chorado diante das peças que evocavam fantasmas, mula sem cabeça e outras figuras aterradoras naqueles tempos em que o país enfrentava os piores anos da ditadura militar.

A peça de encerramento da temporada, como de costume, era “O casamento do Serelepe” e o palhaço desfilou, pelas ruas, convidando os munícipes para a festança. O casal de noivos passeou em uma carroça, puxada a cavalo... e as crianças, felizes, seguiram atrás daquele cortejo tão rural, tão agreste, como fora a origem do próprio Teatro Serelepe – mas isto, por enquanto, é outra história. As duas apresentações finais, levadas ao palco no domingo e na segunda-feira, estiveram lotadas, imensamente lotadas, e a população, ao invés de rir com as peripécias do casamento, chorou copiosamente, perdia-se, ali, um espaço de diversão; de convivência, em que casais haviam se conhecido e namorado; namorados encontraram uma desculpa para passearem à noite, sem a companhia de pais ou irmãos da moça; em que mocinhas haviam sonhado com o seu príncipe encantado – abra-se, aqui, um parênteses, eram vários rapazes que constituíam a companhia teatral, muitos solteiros, muitos casados, mas, em sua maioria, eles arrancaram suspiros das jovens restinguenses e, certamente, alimentaram muitos sonhos que foram sonhados na mais recôndita intimidade daquelas meninas e moças.

Durante vinte anos, outros circos, outros teatros itinerantes, outros parques de diversão ocuparam o espaço urbano que, paulatinamente, ia sendo diminuído pelo ramo imobiliário. A cidade, na prática, era uma das poucas da Quarta Colônia de Imigração Italiana que atraía investimentos e mão de obra, tendo sido um dos focos mais importantes, em todo o estado, no setor moveleiro. Mas a lembrança do teatro, por vezes, era evocada, fosse por um casamento daqueles jovens que haviam se conhecido no pavilhão de zinco, fosse pelo nascimento de algum filho daqueles casais de namorados que frequentaram o teatro, fosse pelas notícias catastróficas que, eventualmente, eram divulgadas: o Serelepe morreu, o teatro foi destruído por um vendaval. O tempo passou e, em 1993, a trupe retornou. O palhaço Serelepe, agora, atuava sem a máscara e, no palco, a alegria era destinada a Bebê, o irmão mais novo de José Maria de Almeida – Bebê, José Ricardo, e o velho Serelepe, José Maria, dividiam a

administração do teatro. O envolvimento local não teve a mesma dimensão, o teatro veio, apresentou-se e foi embora. Em 1999, deu-se uma surpresa, chegava a cidade o Teatro do Bebê e a informação que o Teatro de Lona Serelepe não mais existia (existia, sim. Já sob o comando de Marcelo Benvenuto de Almeida, o novo palhaço Serelepe, mas algum gaiato achou por bem valorizar o teatro do Bebê e propiciar-lhe um espaço no coração dos restinguenses). A temporada não foi um fracasso, mas era evidente que a realidade social era distinta de 27 anos antes: o espetáculo, por exemplo, iniciava-se após o horário destinado a última telenovela, da mesma forma, não havia sessões em dias de jogos que, eventualmente, fossem transmitidos pela televisão. Sem dúvida, as novas mídias já haviam ocupado o seu espaço e o teatro itinerante adaptava-se, como podia, à nova realidade.

Uma novidade, entretanto, aconteceria em julho de 2006: o Teatro de Lona Serelepe retornava a Restinga Sêca. Nem o frio, nem a chuva, nem a telenovela das nove impediam um teatro lotado, mas mudanças haviam acontecido: o velho Serelepe já não atuava mais como comediante, a cena soberana fora concedida a seu filho Marcelo; a base da companhia era formada pelos filhos de José Maria de Almeida e, talvez, o mais importante: as peças dramáticas circunscreviam-se às noites de quinta-feira, a chamada noite do amigo, em que uma peça é apresentada, uma adaptação curta de um drama ou um melodrama e, em seguida, há um esquete cômico. Enfim, quem domina a cena é, sem dúvida, o palhaço, a terapia do riso. O que mudou? Transformou-se o teatro mambembe ou modificou-se a nossa percepção do mundo, a cidade não quer mais chorar ou o teatro não quer mais produzir lágrimas? Por que as peças dramáticas ou melodramáticas não seduzem mais? E por que o palhaço consegue encantar adultos e crianças?

Ao pesquisador que se senta na primeira fila do teatro, que observa a marcação cênica, os diálogos entre os atores, que ouve o “ponto” sendo soprado em um tom de voz a ser ouvido também pelo público, as mudanças chamam a atenção. Mas, definitivamente, não é sob as luzes do palco e o escuro da plateia que as perguntas devem ser feitas, elas precisam, sim, ser realizadas durante o dia, na hora em que o artista é um homem, uma mulher e eles têm uma vida, uma história de vida para recordar.

José Maria de Almeida, o palhaço Serelepe que atuou nas décadas de 1960, 1970 e início dos anos 1980, é um avô sério, um chefe de família comprometido, e sua esposa Lea, companheira desde 1959, é uma senhora que se faz avó, mãe, costureira, ensaiadora, cenógrafa, conselheira, é, enfim, a alma que anima o teatro. O velho palhaço lembra que, muitas vezes, em cena, observava, na plateia, o juiz de paz que, nos tempos ditatoriais liberava os textos para a apresentação, e temia que a peça fosse interrompida porque uma

palavra, uma cena não fora devidamente compreendida e, então, no palco, ficasse evidente outro sentido, podendo ser interpretada como uma crítica ao modelo social e político dominante. Eis que, neste momento, o velho palhaço abre um sorriso e rejubila-se: “Nunca um espetáculo foi interrompido, nunca a censura nos privou do nosso trabalho”. Tenha-se presente que aquele que recorda, em geral, o faz pautado pela idealização do passado, assim como leva em conta o seu interlocutor e o jogo de interesses que se estabelece entre eles, se disse ou não palavrões, palavras dúbias, da mesma forma que se teve ou não seus espetáculos, suspensos, a memória de José Maria privilegia a recordação “boa” e descarta qualquer evento que possa retirar-lhe a aura de um passado mágico, único. José Maria de Almeida orgulha-se, na prática, de ter levado adiante o trabalho que o seu pai ensinou e que foi idealizado por seu avô, Francisco Silvério de Almeida, no longínquo ano de 1929. Lea, contudo, é mais prática, recorda as dificuldades enfrentadas em relação à educação formal dos filhos, o desprestígio enfrentado pelas atrizes, a perda de lonas destruídas pelo fogo ou pelo vento. Lea realiza-se, de fato, dentro de um caminhão baú que é “seu”, é o seu refúgio. Trata-se do espaço destinado às peças, às vestimentas, aos utensílios utilizados em cena pelos artistas. Catalogados, estão bíblias, chapéus, casacos remendados, bengalas, xícaras, pratos, praticamente tudo se organiza em função da comédia, da farsa que é levada ao palco. Ao visitante mais atento, é possível vislumbrar cerca de 10 bíblias, em tamanhos diferentes. Impossível não rir diante da variedade de urinóis ou de dentaduras. O caminhão baú é preferencialmente o cenário da filha do ensaiador e da atriz que se juntaram ao grupo da família Almeida e que passaram a constituir a família Benvenuto de Almeida. Além de Lea, sua irmã mais jovem, Ana Maria, também se casou com um dos filhos de José Epaminondas de Almeida, um dos mais jovens, José Ricardo, o palhaço Bebê.

Na prática, a maioria das memórias e das histórias que se apresentam neste trabalho foi coletada nas conversas com Lea, José Maria e ainda com Ben-hur Benvenuto de Almeida, o filho mais velho do casal Serelepe. Entre os mais novos, parece não haver a preocupação com a memória artística e familiar que se guarda entre ônibus e caminhões baú, que servem como moradia, e a grande lona armada no meio de um terreno qualquer, em uma cidade qualquer. Indispensável mencionar, porém, a participação de ex-funcionários, de familiares que se afastaram do grupo e destacar-lhes o relato afetivo, emocionado sobre as experiências itinerantes colhidas nos estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo e, claro, Rio Grande do Sul.

Esta é uma história interessante: existem vários teatros mambembes atuando nos estados, que foram citados anteriormente. Muitos deles originaram-se na chácara que José

Epaminondas manteve na cidade de Ponta Grossa, Paraná, durante muitos anos, e de onde saía para apresentações em toda a região sul. É caso, por exemplo, do Teatro Biriba, atualmente, circunscrito a Santa Catarina, mas não se pode esquecer que muitos artistas que passaram pelo palco do Teatro Serelepe atuam em teatros no interior de São Paulo, como é o caso de Nice e Riccielli que estão, hoje, no Teatro Tubinho. Aliás, tanto Nice quanto Riccielli fazem parte daquele grupo que não nasceu no meio mambembe, mas que foi seduzido pelo nomadismo, pela arte, pelo prazer do sorriso que se estampa no sorriso da criança, do adulto ou do velho, mesmo que seja para, no reduto do teatro, comer um mero saquinho de pipoca com o odor de serragem.

Ademais, registre-se que este trabalho nasce como uma resposta ao vazio que, atualmente, ronda os pequenos circos, assim como um tributo da menina aos artistas que lhe propiciaram, pela primeira vez, o contato com uma “cultura” que não fazia parte da rotina daquela pequena cidade interiorana. No entanto, não é só isso. Ele é fruto de uma pesquisa que nasceu em 2005, quando o Gran Circo Norte-Americano esteve em Restinga Sêca e a sua trupe, no picadeiro, era representada por um homem idoso, o pai, um jovem rapaz, o filho, e uma menina, a neta – a palhaça Pinguinha. Um alerta fora dado à pesquisadora: a “cultura popular” que o circo representa está agonizando... O legado familiar e a tradição circense tornavam-se responsabilidade daquela criança que, no palco, encenava uma tourada, sob o lombo de um caprino e, nela, estava depositada a esperança da sua família. O circo se foi, a lembrança de Pinguinha permaneceu...

Em 2006, após 35 anos, o Teatro de Lona Serelepe retornou, já sob comando de Marcelo Benvenuto de Almeida e, conforme explanação anterior, foi possível observar as mudanças. Mais do que parte integrante do público, mais do que pesquisadora que, na primeira fila, observa e problematiza a cena, a marcação cênica, a improvisação, estava a menina dos anos 70 do século passado, mais do que a menina, representava-se uma geração que aprendeu a arte dramática, ainda que rudimentar, naqueles cenários, hoje, paupérrimos se comparados aos cenários das telenovelas nacionais. Além disso, o contato mais próximo, mais continuado, despertou o interesse porque, no cotidiano, se existem famílias que margeiam, em seus ônibus e caminhões adaptados como residência, também há artistas e uma cultura que se estende, no Brasil, por quase dois séculos. Por que não unir paixão e pesquisa? Por que não unir os sonhos e a fantasia da menina com a capacidade crítica da professora pesquisadora?



## 2 INTRODUÇÃO

Houve um tempo em que o pampa era a imensidão verde, a solidão; talvez, ocupado pelos quero-queros, pelos ratões do banhado; talvez, território de homens guerreiros que o colonizador europeu não conheceu...

Houve um tempo em que o homem gaúcho divertia-se nos rodeios, nas marcações do gado, nas carreiras de cancha reta e a música conhecida vinha das tradições indígenas, das influências jesuíticas e do contato com o castelhano da Banda Oriental. A cultura dita erudita, tardiamente, integrou-se à realidade do habitante do pampa brasileiro.

De fato, a História registra, de forma recorrente, o tardio ingresso do Rio Grande do Sul no meio geográfico, econômico, político do país. Guilhermino Cesar atribui, em *História do Rio Grande do Sul: período colonial* (1970), à expedição de Martim Afonso de Sousa a primazia no conhecimento da terra, que somente encontraria registro cartográfico, em 1534, no mapa de Gaspar de Viegas, sob a denominação de Rio Grande de São Pedro.

Coube, na verdade, aos missionários inacianos lançar as bases econômicas para a ocupação do território: “a criação de gado e de cavalos” (Zilbermann: 1985, p. 9). Adentrando no território através do rio Uruguai, os jesuítas espanhóis fundaram os Sete Povos das Missões, enquanto os jesuítas portugueses, vindos do Rio de Janeiro, “(...) vieram missionar os Carijós dos arredores de Laguna e penetraram no território do Rio Grande do Sul” (CESAR, 1970, p. 54), havendo registros de sua presença nas cercanias do atual município de Porto Alegre.

Contudo, a efetiva ocupação da província imperial aconteceria somente a partir dos séculos XVIII e XIX. Este atraso no povoamento demandou, por seu turno, um atraso cultural, motivado ainda pelo analfabetismo, responsável pela reduzidíssima parcela de público apto à leitura de textos literários; e pela escassa presença de livrarias e editoras. Zilberman (1985) considera que a Associação Partenon Literário, fundada em 1868, constitui o marco da inserção cultural sul-rio-grandense no panorama erudito nacional, dando ênfase às produções romanescas de Caldre e Fião e Apolinário Porto Alegre, cujas obras seguem a mesma linhagem proposta pelo prosador romântico José de Alencar.

O modelo adotado pela Literatura culta sul-rio-grandense busca inspiração na cultura popular e sanciona o mito do monarca das coxilhas, que Chaves (1999, p. 70) destaca nos versos do cancionero: “Ser monarca da coxilha, / foi sempre o meu galardão./ E quando alguém me duvida /descasco logo o facão!”.

O pesquisador apõe:

O legado do cancionero manteve-se inalterado ao longo do tempo porque funcionou como aval da ética duma classe que tinha na posse da terra e na hierarquia militar os fundamentos de seu poder. O fato de que se tenha transmitido sobretudo por via popular, através dos cantadores anônimos, não contradiz a evidência sociológica de que foi idealizado por esta elite patriarcal. Entretanto, a dimensão superlativa que adquiriu deve-se, num segundo passo, à sua translação para o domínio da cultura erudita. O protótipo do monarca das coxilhas encontrou terreno fértil e o Romantismo brasileiro se encarregará de agrupar esses fatores numa notável convergência (CHAVES, 1999, p. 70).

Considerando um fenômeno ideológico, Chaves (1999) salienta que a conformação do modelo mítico adotado pela Literatura culta e que encontra o seu apogeu nas produções literárias de Simões Lopes Neto, nasceu no seio da cultura popular, sem registros, mas que se fez Literatura, ao lado da História, através do registro culto, conservado pelos homens que eternizaram a figura do habitante sul-rio-grandense: “o macho guerreiro, destemido na luta contra o inimigo ou as forças da natureza, que percorre a imensidão do campo inseparável de seu cavalo” (CHAVES, 1999, p. 68). Ainda que sob a origem popular, a Literatura dita culta que se inicia no período romântico, e se prolonga até o início do século XX, veio carregada dos ideais patriarcais dominantes, isto é, o dono da estância tinha interesses econômicos e políticos na formação e na consolidação deste modelo literário e incentivava-o quer nas manifestações eruditas, quer nas rodas de chimarrão, que, de acordo com a ótica doinante, reuniam, em grandes galpões, patrão e peão numa grande irmandade.

De qualquer sorte, evidencia-se que a Literatura sul-rio-grandense, de cunho erudito, buscou as suas fontes na cultura popular quer seja na poesia, com autores como Apolinário Porto Alegre, Taveira Júnior, quer seja na prosa, como *Contos gauchescos*, *Casos do Romualdo* e *Lendas do Sul* de Simões Lopes. Em qualquer situação, contudo, o que se destaca são as raízes populares que, fonte de consulta e criação, registram a transformação histórico-social do estado mais meridional do Brasil e permitem, sob diferentes prismas, a interlocução entre Literatura e História em suas análises – trovas, poemas, “causos”, anedotas, romances trazem em si uma trajetória em que despontam a alma do povo gaúcho, as suas tradições, as suas crenças e as modificações de toda ordem que se operaram ao longo dos anos. Fator significativo é que, basicamente, os autores que se debruçam sobre a tradição literária

pampiana, exaltam e, mais tarde, recompõem a trajetória miserável do homem oriundo do campo são homens da cidade, os quais “olham” para o mundo rural de um ponto de vista exterior, estrangeiro. Paradigmático, neste sentido, é o caso de José de Alencar, cujo romance *O gaúcho*, constitui a matriz de uma longa tradição literária de exaltação do homem sul-riograndense: Alencar sequer conheceu o Rio Grande do Sul e compôs a obra com base em informações de cartas e anotações de um familiar que teria estado na província durante a Guerra dos Farrapos. Situação semelhante dá-se com Apolinário Porto Alegre, homem erudito, cujo universo circunscreve-se à capital provinciana, mas que tentou corrigir os “erros” alencarianos ao produzir *O vaqueano*. O homem do campo, em uma vertente que mais se aproxima do peão somente apareceria com Blau Nunes, o narrador de *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto, autor que tivera uma infância mais próxima do meio rural e que pudera conceder caracteres gaudérios ao seu herói, incluindo um dialeto característico que, deliberadamente, o afasta da fala citadina.

Considerando as relações prováveis que se estabelecem entre Literatura culta e mundo popular, o presente trabalho insere-se na linha de pesquisa que abarca as manifestações que envolvem Literatura e História, propondo-se, ao seu final, visitar a tradição mambembe do estado do Rio Grande do Sul, a forma como ela sobrevive e sobreviveu ao longo dos últimos 50 anos, o modo como se fazem, no teatro itinerante, as representações dos textos cuja matriz é o gênero melodramático, as limitações que o corpo físico, técnico e artístico deste teatro impõe. Avalia-se que, muitas vezes, nestes palcos, a cultura erudita faz o caminho inverso e torna-se popular porque é acessível a todas as classes; ademais, a leitura feita pelos grupos teatrais parece tender a simplificação de modo que a média da população possa interpretar e interagir no contexto em que se encontra, fator que, provavelmente, conceda-lhe o prazer catártico proposto por Aristóteles.

Denominado “Entre lágrimas e risos: Os Serelepes e a memória do teatro itinerante”, este trabalho de pesquisa revisita, pois, a tradição mambembe em território sul-riograndense, valendo-se das recordações daqueles sujeitos que fazem e fizeram a história do teatro itinerante no estado. Assim posto, o objetivo geral que orientou a pesquisa é revisitar a tradição mambembe em nosso estado, analisando as releituras que textos de matriz melodramática sofreram ao longo dos últimos anos e as demandas sociais, culturais e financeiras que, por ventura, tenham alterado o formato original daqueles textos em sua inter-relação, sobretudo, nas últimas décadas com os veículos de comunicação de massa. Como decorrência do objetivo norteador do estudo, têm-se os objetivos específicos que podem ser assim enunciados:

- situar, em relação à tradição ocidental do teatro, as manifestações literárias levadas à cena pelos mambembes, contrapondo-as aos textos ditos clássicos – como é o caso da tragédia -, mas buscando linhas que as aproximem de textos e representações que sempre margearam o universo dito culto e com ele dialogaram, como é o caso do mimo, da pantomima, demonstrando-se a constante interlocução entre os diversos gêneros que se tocam, se cruzam, se friccionam e, dessa forma, ampliam os seus recursos cênicos, artísticos;
- analisar o melodrama propriamente dito, a sua origem, as suas transformações, compreender a moralidade que ele traz em si e associá-lo a uma tradição teatral pátria que primou pelo senso pedagógico como fizeram, inicialmente, os missionários jesuítas. Em outros termos, o melodrama não é uma manifestação literária exatamente estranha ao meio teatral nacional, posto que, desde as origens, diante de índios e colonos, defrontaram-se o bem e o mal, a virtude e o vício, em uma sociedade que lutou contra diversas desigualdades – econômicas, políticas, sociais e que conviveu e sempre tentou suplantar a diversidade cultural;
- ler e investigar a estrutura e a temática recorrente entre os textos que constituem o *corpus* do estudo, procurando estabelecer uma inter-relação entre as peças e o meio político, econômico e social em que elas foram representadas;
- relacionar as peças em estudo, o seu conteúdo, a sua temática, a sua estrutura com as formas apresentadas por Thomasseau (2005) com relação ao melodrama clássico, romântico e diversificado, procurando pontos de convergência e divergência para, a partir daí, identificar qual destas modalidades manteve-se à frente e conservou-se na tradição mambembe;
- ressignificar a cultura popular que estes grupos divulgam e a sua capacidade de, em poucas horas, propiciarem entretenimento, reflexão e eventuais discussões sobre a realidade sócio-histórica em que se inserem.

O estudo justifica-se por voltar o olhar acadêmico para uma forma artística que não tem recebido atenção e que, ao mesmo tempo, parece sofrer um processo de aniquilação, tendo em vista a supremacia da televisão e do cinema. Assim sendo, antes que estas peças saiam efetivamente do repertório de apresentações dos teatros itinerantes e sejam relegadas ao esquecimento é obrigação do pesquisador revisitá-las, afinal, existem gerações que não chegaram a conhecer o teatro em sua versão dita culta, mas que assistiram à encenação de “Romeu e Julieta”, “Hamlet” ou “Othelo” sob um teto de lona e que, a partir daí, tiveram o seu interesse, a sua curiosidade despertada para a cultura considerada erudita.

Ademais, são textos que, a par da sua estrutura maniqueísta, guardam qualidades que permitem um estudo mais aprofundado sobre tema, sobre representação social, sobre estrutura

textual propriamente dita, assim como são textos excessivamente porosos que absorvem as novidades do entorno, levam-nas para o palco e transformam-nas em texto propriamente dito, enriquecendo-o. Expresso de outra forma, o texto melodramático permite ao ensaiador criar e recriar situações à luz do momento, da sociedade de inserção, sem que, para isso, o texto original seja abandonado, mas o seja – como é – flexível a ponto de admitir discussões contemporâneas.

O presente estudo abre-se com um “preâmbulo” que justifica a escolha do tema de um ponto de vista pessoal – a professora pesquisadora retorna à sua infância e às primeiras experiências diante do palco dos teatros itinerantes e recompõe, ainda que superficialmente, parte da História desses teatros em sua cidade de origem, Restinga Sêca/RS, e como o cotidiano da pequena comunidade foi “atravessado” pela presença do teatro, abrindo-se uma nova forma de diversão, ao mesmo tempo em que, em 120 dias de permanência, o teatro ensinou novas discussões, novas posturas, novas concepções a respeito de arte que, até então, permaneciam interditas àquela cidade com características tipicamente rurais, de cunho conservador. Segue-se a presente introdução.

O capítulo seguinte trata da itinerância como princípio para, na verdade, debater o processo de escolhas que o historiador e, como ele, o historiador literário faz: selecionar, entre as manifestações presentes, aquelas que merecem ser eternizadas e/ou tornadas clássicas e aquelas que se desenvolvem à margem das chamadas representações teatrais ditas eruditas. A partir dos estudos aristotélicos, traça-se uma visada histórica sobre os gêneros teatrais que não encontraram *status* dito erudito, desenvolvendo-se como manifestações populares e, portanto, sem a sanção das classes dominantes, que tende a definir, do ponto de vista econômico, político e cultural, que textos, que autores, que obras serão perpetuadas.

Na sequência, empreende-se o movimento contrário com relação ao circo e ao circo-teatro. Se o teatro propriamente dito nasceu nas festas populares, erigiu-se à condição de objeto de estudo chamado clássico e alcançou um patamar para que “iniciados” pudessem assisti-lo e compreendê-lo, o circo emergiu entre as hostes reais, cavaleiros egressos das tropas militares da rainha da Inglaterra, no século XVIII, engendraram uma forma de diversão, o popular “circo de cavaleiros”, com apresentações que valorizavam a destreza, o equilíbrio, o domínio do corpo e que, progressivamente, foram recebendo a introdução de elementos externos – para preencher os espaços entre uma apresentação e outra -, como foi o caso do palhaço, dos números de equilibrismo, de malabarismo etc., ou seja, de uma posição aristocrática, o circo acabou alinhando-se aos artistas das praças, das ruas, das feiras e propagou-se pela Europa e, mais tarde, pela América, sobretudo, ao final das guerras

napoleônicas, quando o preço do cavalo baixou e tornou-se acessível a todas as classes sociais, dando a chance para que ciganos e saltimbancos também passassem a fazer apresentações equestres.

Para melhor contextualização, faz-se um rápido apanhado da história do teatro dito culto, do circo e do circo-teatro em terras brasileiras para evidenciar a interlocução entre ambos. De início, no Rio de Janeiro, quando artistas, ensaiadores atuavam nas duas modalidades, depois, quando as peças, ao deixarem a capital federal, perdiam os seus atores principais que eram substituídos por artistas mambembes, sem os mesmos recursos artísticos, mas que se encarregavam de levar adiante a arte que fora ensaiada e apresentada para a elite urbano-rural que ocupava os altos escalões do governo, além de profissionais liberais, urbanos por excelência, mas com raízes fincadas no meio rural. Neste sentido, o teatro considerado erudito parece fazer-se tributário do teatro mambembe, afinal, as peças que eram encenadas na capital do país caíam no esquecimento sem que os itinerantes se encaregassem de levá-las à população do interior do país.

Um dado que já se referiu e que reaparece neste capítulo diz respeito ao teatro e ao seu surgimento no Brasil. Considerando que um dos propósitos das chamadas grandes navegações era a expansão da fé católica, os jesuítas, com destaque para o padre José de Anchieta, valeram-se de peças teatrais escritas em português, espanhol, tupi e mesmo prevalecendo apenas o gestual para ensinar aos índios e aos colonos as diferenças entre o bem e o mal, traçando, desse modo, um caráter pedagógico que pode – e parece ter sido – usado em outros tempos, com outras finalidades para que a população nacional assimilasse – sem grandes transtornos – ideologias que dominavam as esferas políticas e econômicas. Neste particular, considera-se que o próprio teatro mambembe, ao encenar melodramas, o embate entre a virtude e o vício, com o predomínio final da moralidade pode ter servido aos interesses dos políticos que governaram o país durante os períodos formalmente ditatoriais do século XX (1937-1945 e 1964- 1985).

O melodrama propriamente dito é focado no capítulo que segue: a sua origem na França pós-Revolução, as críticas que recebeu, a aceitação do público das mais diversas classes sociais. Além disso, dá-se atenção para a estrutura do texto em que domina a prevalência da ordem instituída que, com a chegada de um vilão, é rompida, mas, após peripécias, tende a retornar à sua lógica inicial, quando o vilão, via de regra, é preso ou morto. Mostra-se parte das transformações do gênero, o influxo romântico sobre estes textos, a convivência com o drama burguês, o drama histórico, as convergências e as divergências temáticas para chegar-se a um melodrama tido como diversificado, em que dialogam

diferentes formas de representação, distanciando, justamente por isso, daqueles textos que surgiram por volta de 1795. Procura-se, também, ainda que de forma parcial, demonstrar a sequência do gênero através do cinema e da televisão, assumindo outras colorações, mas, conforme Oroz (1999), ainda entendidos como peças “para chorar” em oposição às peças “para rir”, as comédias.

O teatro itinerante e, mais especificamente, o Teatro Serelepe constituem o tema do capítulo seguinte. A gênese da trupe, as primeiras experiências de José Epaminondas, a formação de uma dupla caipira com a sua irmã, Isolina, que deu origem a Nhô Bastião e Nh’ana, as apresentações nas lavouras cafeeiras, ao final de tarde, e que eram dedicadas aos trabalhadores rurais, seguindo, mais tarde, para a aquisição de um circo de pau a pique e, finalmente, a Politeama Oriente – um pavilhão de zinco pré-moldado – que percorria os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Em continuidade, apresenta-se o período em que José Maria de Almeida, o palhaço Serelepe, após a morte do pai – Nhô Bastião -, assumiu o comando da trupe e os anos que se seguiram e que, certamente, foram os melhores anos de bilheteria do grupo que, no entanto, passou a enfrentar a concorrência televisiva até desistir da itinerância, recolher-se a Curitiba, participar de pequenos espetáculos e, somente mais tarde, a convite do palhaço Bebê – irmão mais novo de José Maria – retomar a estrada. A convivência entre as duas famílias, fez renascer o Teatro de Lona Serelepe, sob a direção de Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, que permaneceu em atuação no Rio Grande do Sul, entre 1999 e 2010, retornando às atividades em 2012, após uma breve parada provocada justamente pelas dificuldades financeiras.

Neste capítulo, ainda, encontram-se os resumos das peças que compõem o *corpus* de pesquisa. São, no total, dez peças com origens variadas, algumas sem indicação de autoria, todas datilografadas nos anos 1990, com alguns ajustes posteriores. Delas, duas trazem o vilão em sua mais forte caracterização, já, as demais, atenuam estes caracteres da personagem e, em alguns casos, a vilania transfere-se para o vício, para o ócio, para a ganância. Por outro lado, há sempre o drama da perseguição, o reconhecimento e reestabilização da situação anterior, mas, fazendo coro ao melodrama romântico, em muitos casos, a restituição da ordem, corresponde à morte das protagonistas.

Por fim, o capítulo que traz as análises das peças procura inter-relacioná-las com a cultura pátria e alguns eventos históricos para, a partir daí, refletir sobre o papel do melodrama em nossa conformação cidadã, sobre o papel que o referido gênero exerceu na consolidação (ou não) dos valores sociais instituídos, discutindo-se a permanência ou não do

gênero e as formas que vem engendrando para a sua sobrevivência. Aliás, a sobrevivência também é um ponto a ser mencionado quando se trata do teatro mambembe propriamente dita e ela é discutida no capítulo atinente ao tema – a substituição do melodrama por peças cômicas parece ter sido uma das formas, entre outras, que os itinerantes encontraram para garantir a manutenção do seu estilo de vida, daquilo que aprenderam a fazer desde crianças, observando, ouvindo, questionando na coxia, nos fundos do palco, no ensaio entre os adultos ou meramente fazendo, errando e acertando.

Tem-se, a partir da próxima página, um trabalho de pesquisa que procura, acima de tudo, dar voz ao mundo mambembe, recuperar o *status* das peças encenadas em favor da preservação da memória e, da mesma forma, através delas manter a permanente interlocução entre Literatura e História, porque, afinal, não são apenas grandes acontecimentos que devem ser tematizados pelos textos teatrais e/ou romanescos, líricos, mas o cotidiano em que se sobressai o espírito de uma época e dos homens que a compõem. O trabalho, certamente, é incompleto e suscetível a infindáveis indagações, mas talvez o grande mote para a pesquisa seja este: a ausência de uma verdade, única e absoluta, e a possibilidade de interrogação, indagação que façam prosseguir os estudos na área.



### **3 REPRESENTAÇÕES TEATRAIS À MARGEM DA TRADIÇÃO CULTA**

A conservação da memória - quer seja individual, quer seja coletiva - parece estar no cerne da condição humana, cuja busca pela perenidade tem se mostrado uma característica marcante. Valendo-se dos mais distintos instrumentos, o homem tem contado à posteridade as suas experiências, os seus costumes, as suas tradições, desde épocas mais remotas, admitindo-se que podem ter variado as formas de fazê-lo, mas o elemento desencadeador de suas ações continua o mesmo.

Diante desta percepção – de que o ser humano procura conservar o passado, legando-o ao futuro - pode-se postular que os primitivos hominídeos, que habitaram as cavernas, embora não tivessem a exata dimensão dos seus atos – ou, pelo menos, ela não se aproximasse daquele “valor” que, na atualidade, se lhes atribui -, deixaram cores, formas, imagens distintas que permitem recompor parte da trajetória deles. Revisitar tais traços mal desenhados é reencontrar a sensibilidade de um grupo que enfrentava a dificuldade de expressão, mas, ao mesmo tempo, é deparar-se com exposições da alma humana, em que, sob a luz da razão ou da emoção, fixaram-se na rocha, na memória. Enfim, significa vislumbrar as concepções do mundo que moviam aqueles indivíduos, orientados, sobremaneira, pelo desejo da sobrevivência física. De imediato, esclareça-se que o seu objetivo não era o prazer propiciado pela pintura, nem mesmo parece que lhes fosse pertinente traçar informações sobre os segredos da caça, ainda assim, os seus desenhos, sem rebuscamento, propiciam a reflexão do homem contemporâneo que se debruça sobre eles. Incapazes de compreender a natureza que os rodeava, sem condições para apreendê-la em sua totalidade, os homens que, em eras remotas, habitaram a Terra, procuraram acercar-se, ao seu modo, daquele ambiente, adequá-lo a sua capacidade de apreender o real e exprimir tal apreensão na forma de pinturas, ainda que rudimentares. Registros históricos, objetos de análise de diversas ciências, tais pinturas, ao que tudo indica, não conformam uma primeira tentativa lúdica de entender o mundo, mas identificam um anseio de assenhorar-se dele. O homem pré-histórico que pintava nos espaços mais escuros das cavernas, assim como o homem moderno que lança luzes sobre a sociedade burguesa ou o cineasta que ilumina a sala de projeção com uma linguagem nova, rápida, têm

o desejo de exprimir as suas emoções, as suas crenças e ensejar transformações individuais ou coletivas, mesmo que estas alterações digam respeito ao mero ato de abater um animal selvagem.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2003) reconhece que os homens têm uma tendência instintiva à imitação que lhes acompanha desde a infância, sendo assim, ela é inerente ao ser humano, de tal forma que se pode considerar que a imitação já se processasse em períodos significativamente anteriores ao florescimento da civilização helênica, época em que Aristóteles formulou os seus postulados, embora pouco ou nenhum registro haja destas expressões rudimentares do homem que habitou as cavernas. Se assim se ponderar, a imitação dar-se-ia pelos sons, pelas cores, sem o requinte da palavra e das máscaras que, segundo Aristóteles (2003), se faz presente na tragédia e na comédia, do mesmo modo que a linguagem verbal é fundamental para a narrativa épica. Imitar, até este ponto, pode ser concebido como uma tentativa de cópia do mundo real ou ainda como uma representação deste mundo, pautada pela percepção do sujeito que realiza a imitação.

Parece factível, por outro lado, considerar, em conformidade com Hauser (1998), que o pintor que deixou os seus registros primitivos em cavernas experimentava prazer em fazê-lo, não importando se fosse a imitação do objeto/animal pintado ou a capacidade de reprodução deste objeto, ao que se fundia o gesto prático da caça e da magia— abater o animal pintado significava abatê-lo nas pradarias. Em outras palavras, se o objetivo maior era “aprender” o animal desenhado, ao mesmo tempo, a ação de pintar viabilizava um gesto novo, em que cores e formas entrecruzavam-se para registrar a experiência da caça. E, assim, à medida que avançava a civilização humana, novas formas de pintar, representar, dialogar foram sendo desenvolvidas, desde a mera imitação da natureza, passando pelo geometrismo, adentrando o subjetivismo, modos e formas que se alteram, se modificam, se completam ao longo dos séculos para contar a passagem do homem pela terra, ora confundindo-se com a realidade, ora problematizando tais representações, ora, simplesmente, contemplando-as.

Hauser (1998) identifica as transformações porque a arte passou no curso da última Idade da Pedra, admitindo a possível existência de profissionais dedicados ao trabalho com arte e ao trabalho doméstico, feminino, que teria ensejado uma obra continuada e que, muito mais tarde, teria, inclusive, aproveitamento comercial:

significa que essa sociedade já pode suportar o luxo de especialistas (...), nessa etapa do desenvolvimento, a existência de obras de arte é, de fato, sinal de uma certa abundância dos meios de subsistência e de uma relativa liberdade de ansiedade gerada pela busca do alimento (HAUSER, 1998, p. 20).

Para os objetivos do presente trabalho, Hauser (1998) aponta importante diferenciação a ser mencionada, trata-se da distinção entre culto e popular, observando que a referida característica somente ocorreria quando se impusesse a contraposição explícita entre as classes sociais, de tal sorte que, de um lado, estaria o povo propriamente dito, sob o domínio de uma classe e/ou grupo detentor do poder político e econômico:

A arte neolítica evidencia as marcas de uma ‘arte camponesa’ (...). Mas de forma alguma é, ao mesmo tempo, uma ‘arte popular’, como a arte camponesa dos nossos dias. De qualquer modo, não será uma arte popular enquanto não se tiver completado a diferenciação das sociedades camponesas em classes – pois ‘arte popular’ só tem um significado (...) em contraste com a ‘arte de uma classe dominante’, a arte de uma coletividade humana que ainda não foi dividida em ‘classes dominantes e dominadas, dirigentes e dirigidas, altas e insolentes, baixas e submissas’ não pode ser descrita como ‘arte popular’, até pela simples razão de que não existe absolutamente nenhuma outra espécie de arte. (HAUSER, 1998, p. 22)

Fixa-se, pois, nos dizeres de Hauser (1998) , o caráter que marcará, ao longo dos séculos, a oposição arte popular e arte erudita como análoga à dualidade social entre classes dominantes, detentoras do poder, e classes dominadas. O pesquisador reconhece que esta transformação deu-se de modo paulatino, havendo registros ainda nas sociedades orientais, na medida em que a vida transferiu-se para as cidades, efetivou-se a diferenciação do trabalho e o surgimento do comércio e da indústria manual. Assim sendo, a arte foi se diferenciando e acompanhando os movimentos internos e externos das sociedades, representando a diferenciação das classes, o acúmulo de capitais, assim como a tensão entre as gentes, as crenças dos povos e, a seu modo, permitindo a comunicação entre espaços físicos distintos.

Em uma trajetória similar, seguiu a noção de cultura que “passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamentos distintos e incompatíveis.” (WILLIAMS, 2007, p.117) O pesquisador explica que, na origem, cultura achava-se vinculada aos cuidados empreendidos em relação a algo, predominantemente à colheita e aos animais. Dessa forma, os homens ligados à terra e à produção agropastoril estavam mais intimamente associados à cultura. “A partir do século 16, o cuidado com o crescimento natural ampliou-se para incluir o processo de desenvolvimento humano (...).” (WILLIAMS, 2007, p. 118)

Atrelada ao desenvolvimento da Revolução Industrial, à emergência de uma nova classe social, a concepção de cultura passou a firmar-se – ainda que em discussões permeadas por controvérsias – como um conceito abstrato ligado a determinados gostos, valores etc. cultivados, isto é, postos em voga por uma classe social dominante do ponto de vista

econômico e político. “A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar o solo à divisão do átomo.” (EAGLETON, 2005, p. 10)

Em suas considerações teóricas, Eagleton (2005), ao refletir sobre cultura, compreende-a, pois, sob variadas acepções, admitindo-a como uma manifestação política posta pelo grupo que detém o poder político e econômico e que seleciona, em detrimento de outros, costumes, tradições, fatos históricos, produções artísticas que fundarão o arcabouço que dará sustentação a uma determinada sociedade e pelo qual ela será lembrada pela posteridade.

### 3.1 O teatro – das origens helênicas à *Commedia dell'arte*

Os primeiros estudos no campo da arte, conhecidos na atualidade, que foram realizados a respeito do teatro surgiram na antiga Grécia, mais especificamente, através das reflexões aristotélicas em sua *Poética* (2003), espaço em que o filósofo helênico apresentou, com base na produção literária que lhe foi precedente, aspectos que considerava relevantes no que concerne às artes de cunho imitativo: “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2003, p.103).

A partir daí, Aristóteles desenvolveu uma série de postulados descritivos sobre as artes imitativas, considerando-as, inicialmente, quanto aos meios com que realizam a referida imitação – canto, ritmo, metro –, diferenciando-as, porém, da História ou da Medicina, cujos textos poderiam ser escritos em versos, mas não teriam, como fim último, a imitação do real. Na sequência, o pensador helênico, definiu as artes imitativas, segundo o objeto da imitação:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homes se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores (...).  
Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. (ARISTÓTELES, 2003, p. 105)

Ademais, o filósofo classificou as manifestações artísticas considerando o modo com que elas procediam à imitação e, desse modo, separou-as em narrativa, mista e dramática.

Neste último caso, acentuou a ação de agentes que punham em cena, primordialmente, os acontecimentos basilares da tragédia, ou grotescos e tolos como o faziam no caso das comédias.

Um ponto, contudo, chama a atenção nas ponderações teóricas que emanam do texto aristotélico, assim é que

(...) dizem eles [os Dórios] que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os Atenienses denominam *dêmoi*, e que os ‘comediantes’ não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*komás*), por não serem tolerados na cidade (...). (ARISTÓTELES, 2003, p. 106)

Depreende-se, aqui, uma questão que adquire importância no desenvolvimento do presente estudo, ou seja, a itinerância – expressa em: “de aldeia em aldeia” – que Aristóteles atribuía aos comediantes, permitindo arguir-se que, ao tempo de Péricles, o século de ouro grego, a arte também era feita de tal forma, a par das grandes competições que ocorriam nas cidades/aldeias.

Tomando como referência a opção que, deliberadamente, aponta quanto ao caráter de imitação - ou *mimesis* – da arte, o pensador dedicou-se, mais claramente, à epopeia e à tragédia:

O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. (CARLSON, 1997, p. 13)

Assim entendida, isto é, como um marco que determinou os estudos de Literatura no Ocidente, sobretudo, após a Renascença, a *Poética* delimita, como “clássicas”, aquelas obras que seguem, rigorosamente, os ditames do estagirita ao observar e analisar os textos atribuídos a Homero, no caso da epopeia, as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e, ainda, de modo menos incisivo, a comédia de Aristófanes. Cabe ressaltar, porém, que mesmo entre os três tragediógrafos contemporâneos de Aristóteles, é possível verificar traços distintivos, conforme pondera Margot Berthold (2006):

Com Eurípedes teve início o teatro psicológico do Ocidente. ‘Eu represento os homens como devem ser, Eurípedes os representa como eles são’, Sófocles disse uma vez (...).

Enquanto Ésquilo via a tentação do herói trágico para a *hybris* como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos, e enquanto Sófocles havia superposto o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento,

Eurípedes rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso. (BERTHOLD, 2006, p. 110)

Pode-se, ademais, agregar que:

Ésquilo assume a tradicional posição grega segundo a qual o poeta é um mestre de moral e sua obra deve, portanto, atender a uma finalidade moral. A posição de Eurípedes, mais moderna, vê a função da arte como a revelação da realidade, independentemente de questões ética ou morais. (CARLSON, 1997, p. 14)

Adotada tal perspectiva, isto é, diferenças que marcavam as distintas representações literárias precedentes e/ou contemporâneas do discípulo de Platão, deve-se considerar que a escolha daqueles autores e daquelas obras, a qual é atribuída a Aristóteles, requereu-lhe abrir mão de alternativas, ou seja, outras formas de representar e que eram levadas à cena naquele período. Tais formas também demandariam uma análise mais apurada, mas que não se vinculavam aos objetivos postos em foco para as reflexões que foram tecidas pelo estagirita, de tal modo que se deve assinalar, para a clareza do estudo que se apresenta, que apesar de “a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes” (CARLSON, 1997, p. 14). Deve-se salientar, pois, neste particular, que o filósofo grego não enfocou representações como o mimo, a farsa, a pantomima, os quais eram levados à cena em diferentes ocasiões, conforme atestam documentos daquela época.

Pode-se citar, no que concerne à questão, como caso exemplar, *O banquete*, de Xenofonte, em que se descreve a atuação de artistas mímicos ao tempo de Sócrates. O autor apresenta uma breve descrição em que se destaca a atuação de um grupo de artistas mímicos:

Quando já tinham retirado as mesas, feito as libações e entoado o péan, apareceu-lhes para a festa um sujeito de Siracusa acompanhado por uma boa flautista, uma bailarina espantosa a fazer acrobacias e um rapaz muito bonito e muito bom a tocar cítara e a dançar. (XENOFONTE, 2008, p. 35)

Entre as diversas apresentações, entrecortadas pelos convivas, entre os quais se encontrava Sócrates, desenvolve-se o encontro promovido pelo aristocrata Cálias; até que, próximo ao final, o siracusano anuncia o tema que será mimado, trata-se dos amores de Ariadne e Dioniso – portanto, um tema de ordem mítica - que se representa por um balé erótico entre os dois atores, provocando a clara excitação entre os espectadores:

Dioniso levantou-se e ajudou Ariadna a levantar-se e era extraordinário de ver os passos e as figuras dos amantes, beijando-se e abraçando-se. E vendo que Dioniso, verdadeiramente belo, e Ariadna, tão encantadora, não fingiam os beijos que davam

na boca, todos os espectadores ficavam muito excitados (XENOFONTE, 2008, p.82).

A imediata identificação entre o público espectador e a cena apresentada fica expressa, configurando-se, sob tal ótica, os preceitos aristotélicos no que tange à tragédia: verossimilhança, catarse, mimese. Neste aspecto, faz-se lícito que se registre o caráter de improvisação adotado pelos atores, confirmando que eles encontravam-se familiarizados com os ritos de apresentação, assim como, no caso em questão, com a tradição mítica do povo grego. Expresso de outra forma, pode-se pleitear que os artistas mímicos dominavam caracteres análogos àqueles analisados pelo filósofo de Estagira nas obras de Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípedes, embora eles não gozassem do mesmo *status*:

Enquanto o épico homérico e o drama clássico haviam glorificado os deuses e os heróis, o mimo (*mimus*) prestava atenção no povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs (...). Suas personagens são pessoas comuns e, no sentido mais amplo da mimese, animais antropomórficos. (BERTHOLD, 2006, p. 136)

Neste particular, é possível inferir que o mimo encontrava-se desprovido da grandiloquência típica dos textos ditos clássicos e que, a seu modo, antecipava o drama romântico ou ainda o melodrama, aquele responsável pela introdução, na cena teatral, da variedade de cenários, da liberdade de expressão, enquanto este, além do acompanhamento musical, mesclaria o cômico e o dramático/patético.

Parece conveniente ainda referir certa liberdade formal nas representações mímicas encontradas na Grécia antiga, não se seguindo, portanto, o tradicional rigor observado por Aristóteles, sobressaindo-se a improvisação, o destaque à expressão corporal e à dança. Desse modo, pode-se requerer, para o mimo, uma espécie de precedência formal e temática dos gêneros consagrados pela modernidade, assim como o mimo parece também marcar, de forma indelével, a ascensão de uma modalidade artística caracterizada pela itinerância, pela adaptação cênica aos mais diversos ambientes e, por seu caráter, à margem da tradição dita clássica.

Assim sendo, um dos aspectos recorrentes entre as manifestações teatrais helênicas está associado à itinerância, à apresentação feita ao ar livre, quer seja daquelas artes abordadas pelo filósofo estagirita, quer sejam representações que passaram à margem dos seus estudos.

No entanto, rastrear a gênese do teatro, as diferentes manifestações que foram levadas a cabo em distintas épocas e regiões, a interlocução e as eventuais dissonâncias, implica

considerá-lo, do ponto de vista temporal, anterior ao povo da Ática, compreendê-lo como uma expressão humana que se disseminou de vilarejo em vilarejo, em festas populares, em praça pública, assumindo um caráter que o configurava como uma arte nômade. Este dado encontra-se marcado, por exemplo, nas atuações de um dos inovadores da tragédia grega, contemplada nos estudos empreendidos por Aristóteles. Trata-se do tragediógrafo Téspis, podendo-se, ainda, admitir que ele houvesse tido antecessores, os quais se valiam de mesas e/ou estrados para as suas apresentações, que se realizavam nos campos, nas lavouras (SOUSA, 2003).

Cabe, neste ponto, salientar que o nomadismo, uma das principais características dos teatros mambembes – objeto desta investigação -, está na gênese da espécie humana. Em busca de frutos e de caça, os homens primitivos vagaram por distintas regiões e apenas o desenvolvimento da pecuária e da agricultura propiciou-lhes o sedentarismo. A arte, desde os seus primórdios, sofreu o influxo desta característica e assim,

a mudança neolítica de estilo é determinada por dois fatores: primeiro, pela transição de uma economia parasitária, puramente consumptiva, dos caçadores e dos coletores, para uma economia produtiva e construtiva dos criadores de gado e cultivadores da terra; segundo, pela substituição da concepção monista, dominada pela magia, por uma filosofia dualista de animismo (...). O pintor paleolítico era um caçador e, como tal, necessitava possuir qualidades de bom observador (...). O camponês neolítico já não precisa possuir sentidos aguçados do caçador; sua sensibilidade e dotes de observação declinam; outros talentos – sobretudo o dom de abstração e o pensamento racional – adquirem maior importância tanto em seus métodos de produção quanto em sua arte formalista, estritamente concentrada e estilizadora. (HAUSER, 1998, p.13-14)

Ressalve-se, porém, que estas transformações não se deram bruscamente, ao contrário, trata-se de um processo lento que se opera no *modus vivendi*, na economia e na própria arte e que se completará ao longo da Idade Antiga, entre civilizações como a egípcia, a mesopotâmica, a cretense, consideradas, por Hauser (1998), como as mais representativas.

Berthold (2006), por seu turno, não deixa de registrar a existência de representações desde os primórdios da raça humana, incluindo “a pantomima de caça dos povos do gelo (...)”, estendendo-as às “categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos” (BERTHOLD, 2006, p. 1). Em conformidade com a pesquisadora, estudos assinalam a existência de resquícios de uma suposta arte teatral no Egito, cerca de cinco mil anos atrás: “E, por isso, no antigo Egito, a dança, a música e as origens do teatro permaneceram amarradas às tradições do cerimonial religioso e da corte” (BERTHOLD, 2006, p. 15).

Berthold (2006), na sequência, enfatiza a intrínseca relação que se estabelece entre o teatro e a religiosidade dos diversos povos, passando pelos habitantes do Egito, da Mesopotâmia, da Pérsia, da Índia, da China e do Japão, observando que o teatro encontrou



livre espaço para o seu crescimento entre os gregos da Antiguidade, tendo nascido nos cultos ao deus da fertilidade, Dioniso, e nas celebrações que lhe eram dedicadas em Atenas:

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos. Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto (BERTHOLD, 2006, p. 103).

Nos rituais dionisíacos destinados a celebrar a colheita, a fecundidade da terra, situam-se as primeiras manifestações desta modalidade na Grécia e que, mais tarde, assumiria as formas de tragédia e comédia. Verifica-se, por conseguinte, que os primeiros registros que o Ocidente tem, oficialmente, quanto ao aparecimento do teatro na antiga Ática associam-no ao cultivo da terra, à celebração à fertilidade e à abundância que emanavam do solo, interligando, dessa maneira, religiosidade – no culto a Dioniso –, encenação e os rudimentos de uma cultura que a modernidade absorveria e transformaria. Não parece, por isso, desmedido afirmar que cultura e arte encontram-se intrinsecamente conectadas desde muito cedo e, em conjunto, sofrendo o influxo das sociedades que as produzem ou atuam sobre elas.

As referidas apresentações passaram, aos poucos, a sofrer alterações, surgindo, incluso, inovações que evidenciavam a importância daquelas representações. Uma das grandes novidades teria sido introduzida por Téspis, durante os festivais teatrais, o qual “se colocou à parte no 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. 104-105).

Encontravam-se, dessa forma, lançadas as bases daquele que se conformaria como o nascedouro do teatro dito clássico. A Téspis, porém, a tradição atribui outra inovação ou a consolidação de um modelo que lhe era posterior, mas que lhe coube fixar. Em consonância com Pavis (1999), ele teria sido o primeiro ator de rua, que se tem notícia, fazendo as suas representações em um carro no centro e nos arredores de Atenas, o qual “servia de palco e veículo para a divulgação da tragédia (...), provavelmente o primeiro tablado de onde alguém podia dirigir as evoluções e os cantos do coro, e mais vantajosamente dar a réplica”. (TEIXEIRA, 2005, p. 69).

Admitindo-se que Téspis tenha feito as suas apresentações em carroças de quatro rodas, o “carro de Téspis”, informação que Berthold (2006) confere a Horácio, e, ademais, considerando-se que a sua ideia instituiu uma nova ordem nas representações teatrais

atenienses, é lícito postular que Téspis constitui um marco na história do teatro ocidental, posto que se encontra no cerne das diferentes formas de apresentação teatral, quer seja aquela que, na atualidade, se denomina erudita e cuja célula inicial está na tragédia grega, quer sejam as formas mais prosaicas, como o teatro mambembe ou itinerante – que, provavelmente, lhe sejam anteriores, mas que se mesclam na mesma figura, no mesmo teatrólogo, unindo duas vertentes distintas.

Paulatinamente, contudo, a sociedade grega passou a experimentar o esgotamento, por volta do século III a.C., conheceu o declínio, emergindo “Alexandria e, mais tarde, Pérgamo (...) como os novos centros de saber. As considerações sobre arte decaíram igualmente (...)”, consigna Carlson (1997, p.18).

Ainda que a tradição culta ocidental tenha reservado um espaço significativo à cultura grega, recuperada, sobretudo, pelos romanos, nem todas as suas manifestações artísticas receberam o mesmo tratamento. Consagraram-se, por exemplo, as epopeias atribuídas a Homero – *Ilíada* e *Odisseia* – e as tragédias, especialmente aquelas compostas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, assim como a comédia de Aristófanes. No entanto, outras formas de expressão desenvolveram-se no território da Hélade, como o mimo já referido, cujas características adquirem relevância no contexto do presente estudo:

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos (...). Era o início do mimo primitivo. (BERTHOLD, 2006, p. 136)

O mimo, que reapareceria em Roma, conformou-se à margem do teatro oficial, embora fosse reconhecido por filósofos como Platão, de tal modo que, conforme Diógenes Laércio (1997), ele teria tomado tais textos como modelo para a estruturação dos seus diálogos. Entre as principais características do mimo, pode-se citar a ausência de máscaras determinando que a representação de papéis femininos fosse feita por mulheres, assim como o singulariza o espaço para suas apresentações que se davam, primordialmente, em praças públicas:

Os mimos representavam à beira da estrada, na arena, numa plataforma de tábuas ou na *scaenae frons* do teatro. Usavam as roupas comuns dos homens e mulheres das ruas – farrapos, como os das pessoas que representavam, como eles próprios o eram – ou seda e brocados, quando conseguiam os favores de algum patrono rico (BERTHOLD, 2006, p. 162).

Neste cenário, a autora acresce que o mimo era chamado de “planipedia” em face dos temas que abordava, visto que eram tão abjetos e seus atores tão baixos que só poderiam agradar aos libertinos. De qualquer forma, estava posto, entre os romanos, um gênero que transitava à margem do mundo considerado erudito, mas que abarcava espaço junto à população inculta e que lhe propiciava o deleite no curto espaço de tempo em que as agruras da vida diária poderiam ser esquecidas. Não se pode esquecer, ademais, que, na condição de itinerantes, os mimos levavam o seu espetáculo a regiões em que o acesso aos anfiteatros, aos jogos e às disputas de gladiadores não deveriam ser uma prática comum, de modo que é possível avaliar-se que a sua área de abrangência e mesmo de influência configurava-se de forma bem maior que as encenações ditas cultas. Além disso, desenvolveu-se, à margem da sociedade romana, outro tipo de expressão artística, as pantomimas, derivadas do mimo, que

sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. A pantomima foi estrela teatral das resplandecentes festividades do Egito sob o governo dos Ptolomeus, e a favorita dos Césares e do povo romano (BERTHOLD, 2006, p. 163).

No que concerne ao público romano, Soeiro (2006) esclarece:

O público do teatro é heterogêneo. A grande massa é inculta, grosseira e inacessível a algo mais elevado que os espetáculos de saltimbancos ou os combates de gladiadores (...).

É claro que tal público procurava no espetáculo o burlesco e o sensacional (...). Sua capacidade de compreensão é tão reduzida, que é preciso que se faça previamente um resumo da peça para que ele consiga acompanhar a intriga.

A essa grande maioria de iletrados, opõe-se, no entanto, um pequeno grupo de pessoas cultas, que procuram no teatro a emoção estética e, sob o influxo de helenismo sempre crescente, vão exigir dos poetas, que elas tomam sob sua proteção, uma aproximação maior dos modelos gregos que os inspiram. Os poetas procuram satisfazer-lhes os gostos, distanciando-se da grande massa, e, assim, esta, descontente, deserta o teatro à procura de seus espetáculos favoritos. **Só os gêneros menores**<sup>1</sup>têm acolhida junto ao público no fim da República. (SOEIRO, 2006, p. 34)

Nos dizeres de Grimal (1993), ao povo humilde agradavam os espetáculos da farsa, do mimo e da pantomima, que não seriam bem vistos pela elite cultural romana:

Pero los romanos más cultivados sólo asistían a estos espectáculos por deber, porque el organizador era un amigo o un aliado político o porque debían aparecer, en razón de sus rangos, en las manifestaciones colectivas (GRIMAL, 1993, p.56)

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

Colocava-se, assim, uma distinção social e cultural entre as formas de contemplar as representações teatrais entre os romanos. Não se deixando de pontuar, porém, que estas representações populares constituíam um meio de demonstração do poder imperial e, evidentemente, um modo de “apaziguar” os ânimos da população que, ao longo das apresentações, podia manifestar a sua discordância com a peça em si, com o tema proposto, carreando-se tal energia de modo que fosse possível evitar protestos públicos, discursos, discussões ou brigas.

Neste aspecto, deve-se salientar uma observação feita por Williams (2007) no que concerne ao período romântico, mas que se pode ampliar para todos os tempos, trata-se da noção plural de cultura: “culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (WILLIAMS, 2007, p. 120) Sob este viés, a compreensão de cultura entabula um diálogo interessante entre o campo e a cidade – o rural e o urbano, como o faz Williams (2011), chegando a transcendê-lo no momento – final do século XX e início do século XXI – em que estes mesmos conceitos inter-relacionam-se, indagam-se e estabelecem novos liames.

Mais tarde, porém, a queda do Império Romano associada à ascensão do Cristianismo tenderia a relegar o mimo ao ostracismo, dando uma nova roupagem às representações teatrais que se expandiram ao longo da Idade Média. A par das grandes encenações celebradas nos altares, proliferou, nas cercanias das igrejas, um grupo de artistas dedicados ao malabarismo, ao equilibrismo que, sem qualquer elo que os ligasse às interpretações religiosas, seguiu sobrevivendo à custa do seu trabalho realizado em praça pública. Porém, os altares das Igrejas, aos poucos, apequenaram-se para as grandes apresentações<sup>2</sup>, valendo-se, a partir daí, do adro e, depois, do pátio que circundava os templos, mesclando-se, desse modo, com o mundo profano das feiras, das praças, dos artistas pagãos. Agregue-se que, com o propósito de disseminar a fé, alguns espetáculos passaram a ser encenados sobre carroças, palcos ambulantes de modo que se operacionalizasse a sua encenação em lugares distintos, sendo possível mover o grupo teatral para áreas tidas como rurais:

O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espetáculos podiam movimentar-se de um local de ação para outro, assistindo à seqüência das cenas à medida que alteravam a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas. (BERTHOLD, 2006, p. 208)

---

<sup>2</sup> É possível, por outro lado, considerar que a própria Igreja tenha entabulado tal movimento com vistas a carrear novos fiéis e disseminar a fé entre o povo.

Esta observação feita por Berthold (2006) associa-se claramente com a tradição encetada por Téspis entre os gregos e consolida uma história de itinerância no gênero teatral. Se, de um lado, ao longo da Idade Média, fica claro que os palcos móveis associavam-se às procissões religiosas, além disso, também é lícito considerar que eles eram formas em movimento que permitiriam “locomover” a encenação, fazendo-a em locais distintos, abarcando público variado. Paulatinamente, tanto eventos religiosos como atividades profanas passaram a valer-se deste instrumento. Por outro lado, a vulgarização da linguagem e a presença de trajes e gestos do período abriram espaço para a representação do mundo que lhes era contemporâneo através da história bíblica. Ao mesmo tempo, à margem das Igrejas, formavam-se 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) que lhe serviriam como contraponto e eixo de discussão e/ou inspiração.

A proibição dos mistérios pela Igreja, já na Era Moderna, tentaria pôr fim à mistura abusiva do litúrgico e do profano, medida que consolidaria o teatro popular, que fora, a princípio, renegado pela Igreja Católica: “*Le Jeu de la Feuillée* 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”. (BERTHOLD, 2006, p. 247)

Entre as manifestações ditas populares, Berthold (2006) ainda reconhece o auto carnavalesco, a farsa – marcadamente crítica e satírica -, a presença das máscaras e da figura do Herlequin, que reapareceria, mais tarde, na *Commedia dell’arte*. Convém, ainda, destacar, no período medieval, a existência das companhias itinerantes que, de cidade em cidade, levavam os seus espetáculos. Os artistas da época, os saltimbancos – oriundos das praças e dos mercados - eram um grupo de artistas que nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas ou medicamentos. (PAVIS, 1999, p. 349) Muitos destes artistas, ainda, alcançavam o amparo de príncipes e outras autoridades, distraíndo-os com cantos, músicas e farsas.

Por sua vez, o período renascentista seria marcado pelo valor didático atribuído ao teatro, sobretudo com o propósito da disseminação dos ideais da Reforma Protestante, ao mesmo tempo em que se verificou a retomada da tradição greco-romana, alçando-se os pressupostos aristotélicos, em especial, aqueles registrados em sua *Poética* (2003), à condição de clássico.

Data ainda da Renascença o surgimento de um jovem poeta que chegara a Londres em 1590, ao tempo de um embate que opunha mocidade e velhice e em que o teatro sofria dura crítica (CARLSON, 1997). Trata-se de Shakespeare que assistiu ao alvorecer e à afirmação de uma sociedade que se afastara do controle papal e, em seu isolamento insular, “captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional.” (BERTHOLD, 2006, p. 312) Transitando pelo drama histórico, então em voga nos domínios elisabetanos, valendo-se das inovações que a moderna maquinaria ofertava-lhe, incluindo temas musicais que propiciavam uma nova atmosfera às peças que compôs, Shakespeare afirmar-se-ia como o grande nome do teatro britânico e mundial, trazendo à cena principal, ou mesmo consolidando, um novo gênero, derivado da tragédia - o drama:

As peças de Shakespeare oferecem alimento abundante para a transformadora capacidade da imaginação, da magia poética do *Sonho de uma noite de verão* à loucura de *Rei Lear* na charneca tormentosa. Ele saltou por cima das regras clássicas pela força do seu gênio poético. Trouxe à vida períodos e lugares, ternura e rudeza na ‘arena’ do teatro (BERTHOLD, 2006, p. 313).

Ainda que Shakespeare seja o precursor do drama, a forma literária somente alcançaria maior notoriedade dois séculos depois pela escrita dos autores românticos. Inovava-se, porém, no teatro de Shakespeare e, de um modo geral, da própria Renascença, mesclando-se comédia e tragédia em uma clara aproximação com a própria vida a ser representada no palco. Impunha-se a liberdade de expressão – inclusive, do ponto de vista lexical –, a variedade de cenários e, mais tarde, a eleição da prosa como forma preponderante de manifestação (embora, ao tempo de Shakespeare, ainda se privilegiasse o verso).

Se o teatro da Renascença havia servido aos propósitos pedagógicos e propagandísticos da Reforma, o teatro Barroco, por seu turno, configurou-se como um meio para a divulgação dos ideais contra reformistas da Igreja Católica. Assim posto, ao modesto drama escolar protestante, os jesuítas responderam com espetáculos marcados pelos cenários, pelo vestuário, pelo tom grandiloquente, capazes de sensibilizar olhos, ouvidos e mentes. Temas bíblicos forneciam o arcabouço temático, enquanto Berthold (2006) atenta para a suntuosidade dos cenários, a invenção de mecanismos que viabilizaram o movimento cênico de figuras, as alterações físicas que se processavam no palco a fim de possibilitar novas perspectivas de observação para a plateia. A autora anota, neste ponto, a transformação da estrutura física do teatro, ressaltando que “pela primeira vez a ação aconteceu exclusivamente no palco, deixando a plateia para os espectadores” (BERTHOLD, 2006, p. 334).

Para os fins propostos pelo presente estudo, a *Commedia dell'arte* adquire relevância, a começar pelo seu surgimento, que se deu por oposição a *commedia erudita*, representante do gênero literário dito culto, assentada nos preceitos aristotélicos e horacianos, marcada pelo respeito à regra das três unidades e pela adequação cênica entre os elementos sérios e cômicos. Neste sentido, a nova modalidade colocava o popular em contraposição efetiva ao culto no meio teatral. Com raízes firmadas na própria *commedia erudita*, a

*Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zani* (...). Foi somente no século XVIII (...) que essa forma teatral, existente desde os meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a arte significa ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e ao lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. (PAVIS, 1999, p.61).

Trata-se, pois, de uma forma artística que exigia habilidade e, portanto, treinamento, forjado nas experiências do dia a dia do fazer teatral. Herdeira dos antigos mimos ambulantes: “A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu como contraposição ao teatro literário dos humanistas”. (BERTHOLD, 2006, p. 353) Emergiam, dessa forma, os primeiros grupos de artistas profissionais, “ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais”, caracterizados pelo domínio artístico do próprio corpo, pela capacidade de improvisação, pelo gracejo espontâneo. “Em seu limiar encontra-se Angelo Beolco de Pádua, apelidado Il Ruzzante” que “tinha um pé no teatro humanista e outro no teatro popular”. (BERTHOLD, 2006, p. 353).

Legatário da *commedia erudita*, em face da organização de suas peças, Il Ruzzante inovou ao caracterizar as suas personagens tipos por diferentes dialetos. “A fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico da *Commedia dell'arte*. O contraste da linguagem, *status*, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico”. (BERTHOLD, 2006, p. 353)

Deve-se ainda grifar o caráter de improvisação que marcou a *Commedia dell'arte*. Embora houvesse um roteiro, em geral, afixado nas laterais do palco, para lembrar o andamento aos artistas, eles especializavam-se em determinados tipos e, dessa maneira, dispensavam longos ensaios, de modo que os “detalhes eram deixados ao sabor do momento” (BERTHOLD, 2006, p. 353), evidenciando a criatividade dos atores. Desde as mais simples piadas, passando pelos trocadilhos, pelos mal entendidos, a cena era deixada quase ao acaso, à engenhosidade do artista, em que, ainda, se sobressaiam a criação corporal e o uso de máscaras. Uma nota interessante, neste aspecto, é registrada por Prado (2003) em relação ao teatro brasileiro das décadas de 1920 e 1930, ainda bastante amador e com poucos recursos,

viabilizava a especialização dos artistas em determinados tipos, de tal forma que, com um pequeno grupo de artistas, se fazia possível encenar uma variada gama de títulos, desde que a estrutura seguisse certa homogeneidade.

Tendo como berço a Itália, a *Commedia dell'arte* expandiu-se pelos demais países europeus e alcançou sucesso em muitos deles, chegando, mais tarde, com outra roupagem, a Nova Iorque, nos Estados Unidos. Na Europa, ainda que sob a censura inquisitória, os artistas conseguiam dar vazão a falas maliciosas em que criticavam o clero, o Estado e mesmo o fanatismo religioso. Apesar disso, lograram, por interesses financeiros, a proteção de irmandades religiosas que lhes ofertaram o pátio dos hospitais como palco em troca da divisão dos lucros. Na prática, “o teatro encontrava sua sede, e o caixa do hospital, uma renda extra. E as autoridades conseguiam controlar os comediantes sem problemas, mantendo-os dentro da ordem.” (BERTHOLD, 2006, p. 369) Convém ainda mencionar 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. (BERTHOLD, 2006, p. 374)

Em qualquer dos casos, é significativa a atuação da personagem cômica, afinal, ele “era o primeiro a saltar a barreira da linguagem com uma espirosidade verbal direta e sem rodeios” (BERTHOLD, 2006, p.375). Contudo, é evidente que o artista do riso não alcançava grande prestígio entre as representações encenadas para a elite social, econômica e política do período, restando-lhe o espaço público dos mercados e das praças, e, mais tarde, o circo.

No que concerne ao circo propriamente dito, houve um movimento inverso ao teatro. Tendo surgido na Inglaterra, em apresentações protagonizadas por cavaleiros egressos das fileiras reais, o circo popularizou-se, de modo especial, no século XIX na América.

### 3.2 O teatro no Brasil

Cafezeiro e Gadelha (1996) são taxativos, quando afirmam que a

cartilha em que o Brasil aprendeu a ler foi o teatro. O autor desta cartilha, Anchieta (...).

Aqui, o teatro se tornaria o nosso livro e recordaria saudades e tristezas aos portugueses naqueles primeiros cinquenta anos da nossa existência, perdidos na



imensidão deste fim de mundo, semiadaptados aos costumes da terra. Costumes nem sempre considerados bons (...). (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 19)

As peças teatrais encenadas pelos padres da Companhia de Jesus tinham, em um primeiro momento, preocupação pedagógica, destinavam-se a ensinar a fé católica aos nativos; eram, predominantemente, encenações que opunham o bem e o mal, o primeiro deles representado pelos anjos e pelos santos, do outro lado, entidades da natureza, deuses indígenas. Ressalve-se que as mesmas peças parecem dirigidas aos colonizadores, cujos costumes necessitavam moralização. Sendo assim, parece natural que os textos anchietanos fossem escritos e encenados em espanhol, em português ou em tupi – ou, conforme o caso, nas três línguas -, havendo ainda o recurso à mímica como uma forma de ser mais claro, evidenciando os propósitos que moviam aquelas peças. Ratificava-se, no teatro jesuítico, o propósito de suplantar o conhecimento aborígine e implantar a crença católica, em consonância com os ideais norteadores das navegações e da colonização do novo território que se faziam dominantes na Península Ibérica:

As primeiras manifestações cênicas no Brasil cujos textos se preservaram são obra dos jesuítas, que fizeram teatro como instrumento de catequese (...), uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. (MAGALDI, 2001, p. 16)

Não se pode, no entanto, esquecer que os rituais, sobretudo, religiosos dos indígenas guardavam em si uma conotação estética – as cores, as danças conformavam, ainda que de modo rudimentar, um fazer que lhes permitia a catarse, a purgação das experiências cotidianas. Para Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 23), tais cerimônias possibilitavam aos aborígenes a liberação “dos tormentos que os fenômenos naturais e os problemas psicológicos lhes causavam. Assim Tupã (...) era a sublimação do medo diante do desconhecido”. De outra forma, entre os colonos, o teatro jesuítico recobrou a presença do elemento maligno, o diabo que lhes impunha limites em suas ações, devendo frear-lhes atos como a bigamia e o estupro. Os autores não deixam de reconhecer o caráter didático proposto pelo teatro, de um modo geral, e jesuítico, em particular:

Daí que a mímica, os jogos cênicos, a dança e outras formas primitivas de representações instituídas em cerimônias (...) são considerados elementos básicos de desenvolvimento da aprendizagem, na fixação de um saber. Por isso é que o teatro (...) tem uma função didática primitiva e natural (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 26).

“Os lusitanos, civil ou incivilmente, queriam tudo: terra, ouro, homens, mulheres e crianças” (CAFEZEIRO & GADELHA, 1996, p. 28). A moralização dos costumes e a honra aos preceitos cristãos estendiam-se, conforme já se consignou, para os colonos, grupo que era formado, em sua maioria, por aventureiros e degredados que viviam no Brasil e, ainda, mais tarde, seriam impostos aos negros retirados violentamente das suas terras de origem, em África. Ao referir-se especificamente à obra do padre José de Anchieta, Magaldi (2001) comenta a diversidade dos autos produzidos pelo jesuíta:

Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. (MAGALDI, 2001, p. 16)

Herdeiro da tradição medieval, ainda que escrevesse durante o período renascentista, o teatro de Anchieta é marcado pelos autos catequéticos em que “todo o universo medieval (...) se estampa.” (MAGALDI, 2001, p. 17):

A dicotomia fundamental da Idade Média persiste nos autos jesuíticos: defrontam-se, por fim, o bem e o mal, os santos, anjos e outros nomes protetores da Igreja com as forças demoníacas (...). A santidade, a pureza e a retidão acabam por triunfar das tentações de Satanás, covarde e impotente em faces dos emissários divinos. Implanta-se a religião com fé inexorável (MAGALDI, 2001, p. 18).

Entre as encenações promovidas pelos jesuítas e o surgimento do teatro brasileiro propriamente dito, em pleno Romantismo, deve-se registrar apenas a produção de Manoel Botelho de Oliveira, “considerado o primeiro comediógrafo brasileiro” (MAGALDI, 2001, p. 25). Apesar de conceder certa relevância histórica ao teatro de Gonçalves de Magalhães, que, em 1838, apresentara “Antonio José ou o Poeta e a Inquisição”, Magaldi (2001) considera Martins Pena, autor de “O juiz de paz na roça”, como o introdutor do teatro em nossa cultura:

Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (...), de feitio popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira. Poucos, talvez, na ocasião [1838], assinalassem o significado do acontecimento. Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda (...) e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira (...).

Admirável observador, ele fixou costumes e características que têm continuado através do tempo, e retratam as instituições nacionais. Retrato melancólico e primário, sem dúvida, mas exuberante de fidelidade (MAGALDI, 2001, p. 42).

Ao analisar-se o período em que Martins Pena produziu as suas obras, um aspecto merece relevância. As comédias, no teatro da época, “eram encenadas muitas vezes como complemento de um espetáculo ‘sério’, para desanuviar a atmosfera do dramalhão, e nos primeiros trabalhos nem era revelada, nos anúncios, a identidade do autor” (MAGALDI, 2001, p. 53-54). O autor considera inegável o domínio da farsa no teatro de Martins Pena, em que o conteúdo, muitas vezes, era sacrificado em favor do riso, esboçando-se apenas personagens-tipo, sem densidade psicológica, marcados por incidentes. “As criaturas aparecem em circunstâncias ridículas, fora do seu procedimento normal. Aí, estão os dados básicos para filiação de Martins Pena ao gênero farsesco”. (MAGALDI, 2001, p. 54) Neste ponto, deve consignar-se que o teatro itinerante, objeto do presente estudo, traz, na atualidade, uma grande variedade de farsas, em conformidade com as linhas reconhecidas, por Magaldi (2001), na obra teatral de Martins Pena. Pertinente, ainda, é registrar-se uma ponderação do pesquisador no que concerne ao vocabulário das peças de teatrólogo romântico, cujo tom aparece ainda “palpitante do cotidiano” (MAGALDI, 2001, p. 57), propiciando avaliar-se que o entrecho estivesse calcado no dia a dia da recente nação, em especial, de sua capital, recurso que, por vezes, acaba sendo explorado pelo teatro mambembe para “introduzir” a comunidade em suas apresentações cênicas.

Entre os prosadores românticos, o teatro seria uma modalidade amplamente contemplada, no entanto, de um modo geral, a prosa romanesca do período sobreleva-se diante da produção teatral. A novidade que se instauraria no período acabou sendo a figura marcante do ator João Caetano dos Santos, fundador de uma companhia teatral, em 1833, e que se mostrou ferrenho opositor à presença de atores estrangeiros, defendendo um teatro marcadamente nacional, tendo granjeado admiradores e desafetos:

Comentaristas simpáticos ressaltam a ligação de João Caetano com a dramaturgia brasileira, assinalando que o lançamento de *Antonio José* no palco se deveu ao seu conjunto. Muitas das peças de Martins Pena estrearam-se também pela sua companhia (...). Obras de Porto Alegre e Joaquim Norberto de Sousa e Silva, entre outras, foram também encenadas por João Caetano. (MAGALDI, 2001, p. 69)

Contudo, na introdução à obra *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*, Faria (1993) pontua:

A leitura de jornais e revistas do século passado [XIX] revelou-nos um quadro bastante amplo, no qual se podia vislumbrar a existência de um autêntico movimento teatral estimulado por uma casa de espetáculos, o Teatro Ginásio Dramático, e por jovens intelectuais que atuavam na imprensa. Quer dizer, Alencar não era um caso isolado de romancista que abraçava o teatro por mero capricho. Ao

contrário, respondendo aos estímulos do meio cultural, ele colocou-se ao lado de toda uma geração que se opôs à linha de trabalho adotada pelo ator e empresário João Caetano – expoente maior do nosso romantismo teatral – à frente do Teatro São Pedro de Alcântara. (FARIA, 1993, p. XV)

A seguir, o pesquisador afirma: “Agora (...) certificamo-nos de que a criação do Teatro Ginásio Dramático, em março de 1855 (...), desencadeou de fato um processo de ruptura com o romantismo teatral” (FARIA, 1993, p. XVI), processo que entraria em decadência por volta de 1863 em virtude da concorrência imposta pelo teatro cômico e musicado (FARIA, 1993). Inicialmente, marcada pela encenação de peças francesas, a atividade do Ginásio acabou contemplando autores portugueses e brasileiros, havendo, por parte de ensaiadores, contrarregras, um cuidado cênico redobrado para que se desse a representação nos moldes realistas. Faria (1993) elenca peças variadas que, escritas e apresentadas entre 1855 e 1863, compuseram um período de luxo do teatro pátrio, dando-se, além disso, uma profunda reflexão, através dos jornais, a respeito do fazer teatral, discussões que incluem textos de José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Quintino Bocaiúva e Machado de Assis.

Por fim, diversos nomes destacam-se entre o final do século XIX e o surgimento do século XX: França Júnior, Artur Azevedo, Coelho Neto, entre outros. Cabe, na trajetória que se traça do teatro brasileiro, conceder relevo a uma peça criada por Artur Azevedo. Trata-se de “O mambembe”, composto pelo autor e por José Piza, em 1904 – três atos e 12 quadros que refletem sobre a formação do teatro brasileiro. Valendo-se de diversos gêneros, os autores tematizam o teatro itinerante que se explicita na composição dos doze quadros e no movimento constante de passagem, no trânsito das personagens, em que a locomoção é o grande objetivo – por consequência, a permanência ou a perenidade não podem conduzir à satisfação pessoal ou grupal. Magaldi (2001) reconhece a qualidade da peça e a sua importância para a história do teatro brasileiro:

Para o público, os atores e a crítica, sustenta *O Mambembe* a magia do teatro, cujo encantamento e eternidade dentro do efêmero, encontram na peça um dos mais apaixonados cânticos de toda a história da dramaturgia, não só brasileira. Quem gosta de teatro reconhece nessa reconstituição da vida de uma companhia ambulante o mistério poético do palco, revelado pelo autor em todos os meandros. Dificilmente haverá outra pintura tão terna, simpática e verdadeira dessa luta que enfrenta o teatro pela sobrevivência – um milagre cotidiano.

O título define não só o caráter da companhia ambulante, mas se erige em símbolo do próprio teatro (MAGALDI, 2001, p. 162).

O que se tem, em “O mambembe”, é um retrato do teatro brasileiro e da própria brasilidade, o linguajar e os costumes do interior do país ganham relevo. Neves (2006), em estudo que realiza da peça, analisa:

Nesta burleta, o autor dirige à população, em forma de comédia, o apelo constantemente formulado por ele nas linhas de suas crônicas jornalísticas, um apelo pela melhora nas condições de trabalho dos profissionais de teatro brasileiros. A mensagem nas entrelinhas reforça a importância do ‘público’ na elaboração da comédia, uma vez que o autor claramente criou o enredo pensando não somente em divertir, mas também em transmitir uma ideia. (NEVES, 2006, p. 194)

Parece pertinente identificar-se, nas ponderações de Neves, a preocupação com a sobrevivência do teatro nacional e o resgate de uma modalidade artística menos nobre, buscando uma reflexão sobre este mesmo teatro. Assim posto, a peça em questão traz, além da diversão, um caráter pedagógico em que o valor histórico da difusão artística feita pelos mambembes parece ser enfatizado.

Entre os modernistas de primeira hora, Magaldi (2001, p. 203) salienta o trabalho de Oswald de Andrade: “(...) sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna (1890-1954), tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco”. Reconhecendo o caráter de reivindicação social do texto oswaldiano, a sua constante ridicularização do próprio teatro:

É fora de dúvida (...), que se a dramaturgia brasileira atual não se beneficiou especificamente do teatro de Oswald de Andrade, ela se ergueu com base nas conquistas da Revolução modernista, de que o autor de *Marco Zero* foi um dos mais legítimos representantes. (MAGALDI, 2001, p. 206)

As manifestações teatrais posteriores à década de 1930 são tema dos estudos de Prado (2003):

Dois fatos abrem dramaticamente a década de trinta: no plano internacional, a crise de 1929; no nacional, a nossa Revolução de Outubro. Dois fatos históricos capitais, mas agindo, de certo modo, em sentido contrário.

O fim de uma situação política que durava já quarenta anos (...) apresentava-se como um renascimento de esperanças, a sonhada possibilidade de uma renovação cívica (...).

A crise, em contrapartida, além de suscitar o fantasma da pobreza (...), lançaria por muitos e muitos anos uma sombra de insegurança, de perplexidade, de dúvida em relação à equanimidade e viabilidade de um sistema econômico que não parecia saber distribuir tão bem quanto acumular (...). (PRADO, 2003, p. 13-14)

O teatro do período não passaria incólume ao novo cenário que se delineava e desejava, “de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO, 2003, p. 14), que já não satisfaziam o gosto do público, mas que, apesar disso, ainda permaneceriam oferecendo apresentações relativamente concorridas ao longo daquela década. À época, o Rio de Janeiro constituía, ainda, o centro irradiador de cultura, ora absorvendo e adaptando peças estrangeiras, ora contemplando artistas nacionais, de modo que roteiristas e

ensaiadores cumpriam uma tarefa gigantesca que, por vezes, implicava a apresentação de uma peça por semana para atender ao restrito público apreciador do teatro. O que se observa, nos registros do período, é certa dificuldade econômica entre os grupos que se dedicavam a tal arte. Mesmo a disposição dos locais de espetáculos demonstra esta situação, posto que, via de regra, as peças eram levadas a público em cine-teatros, que se dividiam, portanto, entre diferentes formas de diversão, evitando o prejuízo da sala fechada por muito tempo:

As representações efetuavam-se à noite, sem descanso semanal, em duas sessões, às 20 e 22 horas, afora as vesperais de domingo. As companhias, sobretudo as de comédia (...) trocavam de cartaz com uma frequência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana (PRADO, 2003, p. 15).

Ensaando por vários dias, enfrentando ainda a concorrência estrangeira, o teatro nacional sustentou-se a duras penas e, como forma de garantir a qualidade mínima das peças encenadas na capital da República, acabaria optando pela improvisação econômica e pela itinerância como forma de sobrevivência:

Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça julgada de muito boa qualidade literária ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionavam-se a partir dos elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores (...). Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas (...), cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico (PRADO, 2003, p. 17).

Prado (2003), neste aspecto, distingue a capacidade de improvisação dos grandes artistas, sua dedicação plena ao espetáculo, tido como um sacerdócio a ser cumprido com amor e determinação, o pesquisador destaca, contudo, a falta de profissionalismo que reinava entre muitos atores – e se as peças embasavam-se, ordinariamente, em personagens previamente conhecidas e dominadas por estes atores, o espetáculo, por vezes, consistiria em retumbante fracasso em virtude da falta de comprometimento destas figuras do meio teatral. O estudioso anota também que a maioria das peças teatrais tinha o Rio de Janeiro como palco principal:

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, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas (...) para caber nas duas horas habituais de espetáculo, tendiam a se esfacelar. Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros conforme os recursos humanos disponíveis, substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio, aproveitavam-se amadores locais (...). A

partir de uma certa distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório pelos numerosos ‘mambembes’(...). Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos (...) representava-se qualquer peça (PRADO, 2003, p. 19-20).

Neste particular, parece dar-se o diálogo que o presente estudo procura salientar, tendo em vista que o teatro considerado erudito, ao dirigir-se para o interior do país, perdia-se em cenário ou em número de personagens/atores, não se deixava fustigar pelas dificuldades e legava aos artistas mambembes o ofício de difundir esta cultura nas comunidades de menor porte. Ressalve-se que, em capitais estaduais, por exemplo, tal não ocorria, os mambembes acabavam assumindo o espetáculo por uma via que se pode denominar marginal, isto é, que abarcava bairros de cidades maiores e, sobretudo, cidades em que a presença do “grande” teatro não era possível. Oportuno, neste ponto, é mencionar que a qualidade literária dos textos escritos para a encenação tendia a diminuir, cortavam-se personagens secundários ou eles eram adaptados conforme a disponibilidade de recursos humanos.

Assim posto, talvez seja coerente afirmar-se que o teatro tido como culto fornecia a matéria prima sobre a qual retrabalhavam os teatros itinerantes em conformidade com as suas condições econômicas, cênicas, artísticas, sem poder negar-se a sua importância para que o teatro, que encantava a capital federal, fosse conhecido em outros espaços não privilegiados social e economicamente. No que tange ao teatro, mais especificamente, aquele protagonizado entre 1930 e 1932, Prado (2003) informa:

Se nossa forma era a do teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível. ‘Rir! Rir! Rir!’ - prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país. (PRADO, 2003, p.20)

Neste cenário, Prado (2003, p. 20-21) acrescenta a imprescindível figura do ator cômico que “vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional”. Dele se exigia apenas “que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa”. A proposta de mudança viria calcada na leitura de teorias já conhecidas, como aquelas expostas Marx, ou em pensadores que ocupavam a cena naquele meio de século, como Freud:

As primeiras tentativas de renovação partiriam de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes (...).

*Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo (1898 – 1973) abriu o caminho nos últimos dias de 1932, trazendo para o palco, juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos. (PRADO, 2003, p. 22)

Promulga-se, então, o nascimento de uma nova era dramática no país que, no caso específico do texto de Camargo, agradava tanto ao líder da Revolução de 30, Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, quanto a um jovem romancista de esquerda, Jorge Amado (Prado, 2003). A festejada nova fase, entretanto, não teve o mesmo ímpeto que a Semana de Arte Moderna conferira à prosa e à poesia, em 1922, e se encerraria sob a censura do Estado Novo. Procedendo ao balanço teatral da década de 1930, Prado (2003) não o considera favorável, observando, a título de exemplo, a decadência da opereta, sob a concorrência do cinema falado, ou da revista que perdera sua função primeira: a crítica social. Ainda que reconheça aspectos positivos no teatro do período, Prado (2003) argumenta:

não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria (...). Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte (...). (PRADO, 2003, p. 37-38)

Afastado da influência lusitana que vigorara na década anterior, repelindo o lucro como fonte última das apresentações, iniciou-se um ciclo amador do teatro brasileiro, grupos formados à margem do teatro comercial, opções de vanguarda destinadas a um público jovem, capaz de compreendê-los ainda em sua incipiente ação. De acordo com Prado (2003), o melhor representante desta fase é o grupo carioca “Os comediantes” que, a partir de 1943, passou a colher “os frutos dessa até então pouco articulada campanha, trazendo o teatro para o centro das cogitações nacionais” (PRADO, 2003, p. 39), situação que se deu tendo como ponto de partida a peça “Vestido de noiva”, escrita por Nelson Rodrigues.

Desde então, o teatro assumiu um *status* que o alçou ao mesmo nível da prosa e da poesia, despertando o interesse de artistas consagrados como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e do crítico Alvaro Lins. “Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda linha” (PRADO, 2003, p. 41), eis que o teatro propriamente dito assumia um novo patamar, de respeitabilidade literária, no cenário nacional. Sua ação, porém, continuaria restrita aos centros maiores e à disponibilidade das companhias partirem em excursões e contemplarem cidades que não fossem apenas as capitais estaduais, de tal modo que a média da população brasileira manteve-se alijada



daquela forma artística. Por outro lado, desde o final do século XVIII europeu emergia uma nova forma de diversão e que, no Brasil, ao longo do século XIX e, principalmente, do século XX, conheceria o seu ápice, refere-se, neste caso, ao circo e ao circo-teatro ou também chamado, este último, teatro mambembe.

### **3.3 O circo – entre a aristocracia inglesa e a diversidade mundana**

O circo e as artes circenses têm a sua gênese, por vezes, associada ao esporte, à dança, ao movimento de um modo geral, de alguma forma, vinculando-o às manifestações de agradecimento aos deuses, portanto, no cultivo ao sagrado, aquilo que transcende a mera construção humana e que a associa ao mundo transcendente independente da denominação que se lhe conceda:

As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte (...). Mas o circo como espetáculo pago, como picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. (TORRES, 1998, p. 16)

Desse modo, o pesquisador anuncia os possíveis vínculos que propiciam 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. Resta novamente salientar que as artes trazem esta conotação em que o sacerdote, o xamã, coloca-se como um elo entre o sagrado – entendido em suas diversas acepções, desde as forças da natureza até o Deus cristão – e o profano, a manifestação humana que celebra o divino. Se assim for entendido, o circo tem seu berço de forma análoga às demais manifestações artísticas que, nas distintas sociedades, assumiram o padrão considerado erudito.

Conforme enfatiza Castro (1997), há pinturas de até 5.000 anos encontradas na China e que representam acrobacias, espetáculos de contorcionismo e equilíbrio. Há, ainda, alguns historiadores que costumam associar o circo atual ao mundo grego, quer seja ao hipódromo, quer seja às Olimpíadas. Neste particular, Duarte (1995), ao analisar o modelo de circo já fixado no século anterior, é taxativa quanto ao circo do século XIX, considerando-o

um espaço delimitado pelas lonas e no qual o espetáculo a ser compartilhado com o público se passa no tablado centrado (...): a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos;

o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que o constituem. (DUARTE, 1995, p. 180)

Da mesma forma, Bolognesi (2003) não considera pertinente vincular-se o modelo circense, nos moldes atuais, às apresentações realizadas em Roma. O autor pondera que, naquele espaço, se realizavam lutas de gladiadores, disputas atléticas, em um contexto social e cultural absolutamente diverso em que se misturavam o incentivo do imperador com vistas a sua própria popularidade, a rememoração das conquistas do exército romano, as motivações religiosas. Na verdade, tratava-se da conhecida política *panis et circenses*, pela qual o imperador concedia diversão, catarse aos seus súditos, da mesma forma que lhes garantia alimento em abundância, apaziguando os ânimos e os instintos:

Os jogos circenses e as corridas de carros transformavam-se (...) em momento culminante de um projeto político que se assegurava, simbólica e ideologicamente, na religião e no divertimento.

A ligação dos jogos romanos com a religião e o estreito vínculo entre eles e uma política estatal são elementos que diferenciam a natureza das atividades romanas daquelas próprias do circo europeu, tal como ficou conhecido a partir do século XVIII. Outro ponto discordante diz respeito ao caráter competitivo que permeava as exposições públicas em Roma, que as aproximavam da atividade esportiva e as distanciavam da arte, tal como ocorre nos circos. (BOLOGNESI, 2003, p. 29-30)

Seibel (2005), por seu turno, identifica, na Renascença, o surgimento das tradicionais famílias circenses, como os Chiarini, que se fixaram no Brasil, e argumenta:

A partir del Renacimiento, existen en Europa constancias de las modalidades trashumantes; su arte está documentado y surgen los nombres de familias que continúan actuando hasta hoy a través de sus descendientes.

Entre los artistas circenses, las antiguas familias constituyen la nobleza y una aristocracia indiscutida. (SEIBEL, 2005, p. 12)

Convém sublinhar-se, nas considerações de Seibel, a existência de certa linhagem familiar entre os circenses, de sorte que pertencer a uma terceira ou quarta geração destas famílias não deixa de ser um título honorífico como o eram os títulos da aristocracia à época do surgimento das apresentações de Astley, tido como responsável pelas primeiras exposições, ainda de ordem militar, na Inglaterra, que consistiram em acrobacias equestres realizadas pelos egressos das tropas militares. “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). O mesmo posicionamento é defendido por Seibel (2005), que apõe:

“nace en Londres, en 1770 el primer circo moderno (...). En 1779<sup>3</sup>, Astley construye un local permanente de madera con techo, el Real Anfiteatro Astley de Artes.” (SEIBEL, 2005, p. 12)

A autora prossegue:

Después de 1750, las compañías trashumantes se multiplican en Europa y actúan al aire libre o en los escenarios de pequeños teatros estables. En ese tiempo el público valoriza los eventos muy espectaculares (...). Entonces es cuando el inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, que se gana la vida desde 1768 con su compañía de pruebas ecuestres, tiene una idea original.

Diseña una pista circular (similar al picadero don se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre en un terreno baldío y allí suma a los jinetes, otra compañía de equilibristas y acróbatas, mientras su esposa toca el tambor a la entrada para atraer el público. (SEIBEL, 2005, p. 12)

Neste aspecto, faz-se pertinente esclarecer que desde o ano de

1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos. A grande proeza de Astley foi apropriar-se dessa exibição e inseri-la em uma arena de 13 metros de circunferência, em recinto fechado (...). O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso. Os exímios montadores, dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra, puderam seguir carreira profissional, desta feita como artistas. Ao mesmo tempo, as habilidades e as preferências cultuadas pelos militares e pela aristocracia poderiam, então, se expandir para as demais classes. (BOLOGNESI, 2003, p. 31-32)

Deve-se, assim, observar a origem aristocrática do circo, desde os cavaleiros, cuja formação provinha do exército da rainha, passando pelo seletto público que comparecia às apresentações, habituado com a elegância do cavalo. A plateia apreciava a destreza de cavalos e cavaleiros, o treinamento que o espetáculo determinava, a organização e a rigidez militar que se impunha e que, sob certo aspecto, enfatizava a superioridade militar dos ingleses, motivo, pois, para a valorização da própria nacionalidade. Torres (1998) salienta o tom militar imposto por Astley às apresentações: os uniformes, o som dos tambores, as vozes de comando. Do ponto de vista artístico, Astley também aparece como precursor da nova modalidade de divertimento, visto que ele, ao lado dos jogos e das corridas a cavalo – inicialmente, senhores absolutos do espetáculo –, introduziu saltadores, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais, enfim, artistas que, por muitos anos, haviam se apresentado em praças e feiras, ao ar livre ou valendo-se de barracas rudimentares. Sua inserção atendia ao objetivo de Astley “de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Os *clowns* fingiam-se de aldeões ou camponeses rústicos,

<sup>3</sup> A data não é consensual entre os estudiosos, havendo registros que mencionam 1770, 1779 e 1782.

imitando hábeis cavaleiros, mas de forma grotesca”. (SILVA, 1996, p. 25) Astley, portanto, mantém os exercícios de equitação e

contrata dos *clowns* y suma dos *écuyères*, además de su mujer. En sus *entradas*, los *clowns* fingen ser aldeanos o campesinos torpes que tratan de imitar a los diestros jinetes en forma grotesca. También actúan en pantomimas: una escena cómica ecuestre, titulada *Billy Botón o la cabalgata del sastre a Brentford* es la primera pantomima circense moderna. En los regimientos de caballería, el objeto de burla predilecto es un auxiliar, el sastre, que no suele ser diestro en caballo. (SEIBEL, 2005, p. 13)

Ademais, cumpre observar um aspecto que se mostra significativo para o presente estudo e que é apresentado por Silva (1996), qual seja a interlocução firme e variada entre diferentes formas de espetáculo. 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 plateia, 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 ganharia adeptos como o italiano Antonio Franconi que se fixaria em Paris. Bolognesi (2003) atribui significativa importância à atuação de Franconi, considerando-o essencial para a nova roupagem que o espetáculo assumiria no continente europeu, “a partir de seu convívio com o ambiente dos espetáculos populares, vindo a ser um dos responsáveis pela introdução desses elementos no espetáculo de circo”. (BOLOGNESI, 2003, p.32)

O tipo de espetáculo criado por Astley e seguido por Hughes, Franconi, entre outros, acabaria unindo, sob o mesmo espaço, famílias de saltimbancos, grupos teatrais que costumavam apresentar-se em praças públicas, ou ciganos, da mesma forma que alinhava, no palco, manifestações cômicas e dramáticas, cujas origens encontravam-se na tradição clássica ou dialogavam com ela, incluindo, além disso, os números equestres, já referidos:

Assim, o modelo de espetáculo recriado por Astley uniu os opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associou a pantomima e o palhaço com a

acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço. Esta é a base do circo que migrou para diversos países, organizando diferentes circos, marcando relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país. A transmissão oral do saber e a união de pontos básicos de teatralidade e destreza corporal também fazem parte da história da formação do que se chama de ‘dinastias circenses’ (SILVA, 1996, p. 26).

No entanto, de acordo com Duarte (1995), o ingresso de saltimbancos, artistas nômades, que proporcionavam diversão em feiras e praças públicas, em apresentações realizadas de cidade em cidade, não foi pacífica, posto que eles eram considerados “povos vagabundos”, que instauravam sinais de destruição, sem comprometimento social e religioso, oferecendo caminhos e possibilidades tidos como perigosos. Figurou, neste sentido, um embate entre a tradição popular, mal vista, e os números privilegiados pela aristocracia, mas, homens hábeis, como Franconi, propuseram-se a aparar eventuais arestas e imprimir uma nova forma de convivência com os antigos saltimbancos. Ainda que aceitassem a presença destes artistas, os circos que, de início, seguiram os preceitos delineados por Astley, adotaram o espetáculo fixo, conforme revela a construção de teatros destinados as suas apresentações em importantes cidades europeias:

O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia (...). A aristocracia encontrou, com o circo, um modo de tornar espetacular o seu mais caro símbolo, o cavalo (...). Urbano por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês (BOLOGNESI, 2003, p. 34).

Parece conveniente, aqui, assinalar, uma vez mais, a constante interlocução entre o mundo erudito e a tradição de origem popular – se os espetáculos idealizados por Astley e os empresários posteriores tinham, como público preferencial, a aristocracia e a burguesia em ascendência, o fim das guerras napoleônicas, que determinou a disponibilidade de cavalos, que podiam ser adquiridos a baixo custo, propiciou, de outro lado, a formação de trupes equestres, nos padrões saltimbancos:

Houve, por parte dos artistas ambulantes, em um processo constante de absorção de modalidades artísticas novas, a adoção do cavalo e da equitação como elementos preponderantes para a nova realidade das companhias ambulantes. Além de número artístico, o cavalo serviu como meio de locomoção para a incansável itinerância da companhia e do espetáculo. (BOLOGNESI, 2003, p. 35-36)

Silva (2003) considera que o acesso à compra do cavalo proporcionou aos ambulantes ainda manterem um universo próprio, desgarrado daquele firmado nos circos fixos. A pesquisadora salienta que ex-cavaleiros militares e saltimbancos, no caso, transformados em

hábeis cavaleiros, partilhavam o mesmo repertório de exercícios e resume: “As agilidades corporais no chão, no ar e em cima do cavalo, denominadas acrobacias equestres, eram realizadas ao som de fanfarras militares e paradas espetaculares” (SILVA, 2003, p. 18).

Ainda no que tange ao encontro entre o mundo aristocrático propiciado por Astley e seus seguidores e os artistas oriundos das praças e das feiras, deve-se acrescer a relevância do corpo usado como forma de espetáculo. No caso dos militares, corpos acostumados à disciplina rígida, ao exercício físico e, no caso dos artistas de rua, que resistiam às normas, às regras, mas que, ainda assim, usavam-no como forma de sobrevivência, de expressão e, em decorrência disso, adaptaram-se ao novo meio, às novas exigências impostas pelo novel modelo de arte ao qual se filiavam. Colocado sob uma determinada tensão, o corpo não apenas fazia acrobacias sobre o cavalo, mas passou a explorar as próprias possibilidades da constituição humana, em que o risco aumentava como forma de deleite da plateia – suspense, temor, superação confundem-se:

No espetáculo circense o corpo do artista mostra toda a sua potencialidade. Ele se desnuda para revelar, no espetáculo, a sua grandeza. Riso e fracasso, descontração e possibilidade de queda são componentes extremos que embasam o espetáculo de circo (...). Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais (BOLOGNESI, 2003, p. 45).

Interessante, ademais, recuperar-se uma discussão apresentada por Silva (2003), segundo a qual se opunham opiniões favoráveis apenas à ação, compreendida como ginástica, destreza e habilidade, sem representação cênica – o que significava a ausência ou a insignificância da palavra - e, de outro lado, a preferência pela introdução e pelo desenvolvimento da pantomima. Silva (2003) menciona, por exemplo, a opinião do poeta Teophile Gautier para quem “o circo era essencialmente um espetáculo visual (...) e devia isto não somente aos seus uniformes cintilantes, ao esplendor de seus cenários, mas, sobretudo ao fato de que sua essência era a ‘ação’”. (SILVA, 2003, p. 25) No caso em pauta, a manifestação do poeta não deixa de remeter à estética melodramática, que prima pela espetacularização de suas apresentações e que, mais tarde, adentraria, firmemente, o espaço do circo-teatro.

Contudo, se for considerado que, aos poucos, o circo passou a contar, em seu elenco, cada vez mais, com artistas oriundos do meio cômico que contemplavam apresentações em praças e feiras, é relevante destacar que à habilidade equestre, à destreza corporal, inevitavelmente, juntar-se-iam a mímica e, em continuidade, a palavra. Parece claro, também, que outros números precisavam ser ofertados ao público, evitando-se a monotonia dos

exercícios, saltos de cavalos e cavaleiros, ao mesmo tempo em que se lhes oferecia alguns minutos de descanso, sendo que, para tal, se convocaria o palhaço, cuja comunicação com o público era, preferencialmente, à base de gestos e que, aos poucos, abriu espaço para pequenas falas. Bolognesi (2003), ao dedicar-se ao estudo do palhaço, afirma:

Tal como o próprio circo, a arte clownesca deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX. A aproximação com outras artes do palco deu-se imediatamente após a criação do Anfiteatro de Astley, que em 1770 introduziu um dançarino de corda, Fortunelly, como cômico. Franconi, na França, em 1791, incluiu a pantomima no circo, mas ainda sob o imperativo do cavalo (...), o circo viu-se diante das personagens cômicas que ocupavam os tablados nas ruas e praças. (BOLOGNESI, 2003, p. 61-62)

Embora tais cômicos, oriundos dos espetáculos populares, não trouxessem a marca do palhaço, conforme concebido na atualidade, eles ocupavam o espaço entre as apresentações equestres, como forma de preencher o vazio deixado nos espetáculos e provocar o riso da plateia com movimentações estereotipadas que imitavam o equilíbrio dos cavaleiros. De tal forma, o palhaço, além do riso, deveria ser hábil na lida com os cavalos. Mais tarde, a influência da pantomima e da *Commedia dell'arte* determinariam a conformação, sobretudo, facial do *clown*.

Com referência à etimologia da palavra *clown*, Bolognesi (2003) esclarece que ela encontra-se vinculada aos vocábulos *colonus* e *clod*, que denominavam homens rudes, do campo, associando-se ainda a *lout*, sujeito desajeitado ou grosseiro, e a *boor*, camponês, rústico:

Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações.

O *clown*, ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidade inglês, da segunda metade do século XVI. Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser 'obrigatório' em todas as peças inglesas (...). O trunfo nos palcos proporcionou a emigração para o teatro das feiras ambulantes. (BOLOGNESI, 2003, p. 63)

Mais uma vez, sobressai-se a diferenciação entre o meio urbano e o meio rural. Conforme pondera Bolognesi (2003), o cômico que animava as plateias citadinas extraía as suas características mais peculiares de um estilo de vida, oposto ao modo urbano, e, por isso, desajeitado, rude, grosseiro, tolo. Neste caso, se estabelece um claro juízo de valor que relega o homem do campo a uma posição inferior e, como decorrência, o seu estilo de vida e os seus costumes também o eram. Entre as principais características da personagem clownesca

original, pode-se incluir a liberdade de improvisação e a maquiagem carregada. A caracterização externa do *clown* fez-se legatária dos atores *dell'arte* e encontrou o seu iniciador em Joseph Grimaldi:

Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell'arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi, apesar de jamais ter ocupado um picadeiro de circo, é considerado o criador do *clown* circense (...). Ele era de família de artistas. Seu avô, Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, foi um Arlequim e trabalhou na feira de Saint-Germain entre os anos de 1740 e 1741. Giuseppe Grimaldi, pai de Joe, também foi Arlequim, além de bailarino (BOLOGNESI, 2003, p. 64).

O surgimento do circo, cuja origem era fundada nas experiências dos cavaleiros da rainha inglesa, determinou ainda um maior diálogo entre as formas artísticas dominantes, quer fossem ambulantes, atores teatrais ou homens circenses. Dessa forma, as inovações eram inseridas em qualquer um dos espaços em que a comicidade se fizesse presente. Com apresentações baseadas essencialmente no gestual, a atuação de Grimaldi ganharia, anos mais tarde, no circo, o espaço da fala, rápidas intervenções em que o diálogo processava-se com o mestre de pista e que, posteriormente, foi assimilada pelo espetáculo de variedades.

Andrew Ducrow, conforme Bolognesi (2003), ainda evocava a lembrança do trio *dell'arte*: Arlequim, Pierrô e Colombina, de modo que a sua principal contribuição ao universo clownesco foi a entrada pela pista, vindo do público, para montar desajeitadamente um cavalo, enquanto o seu irmão, pela capacidade criativa, foi responsável pela introdução de inúmeras *gags* de tudo ao seu redor. Bolognesi (2003) explica:

O palhaço se formou sob o imperativo da necessidade, tanto da diversificação do espetáculo quanto da sobrevivência pessoal do artista diante da impossibilidade física provocada pela idade ou por um acidente. Muitos artistas não iniciaram suas carreiras como clowns. Antes de sê-los, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas, etc. Quedas, cansaço físico, desestímulo com o próprio número, dentro outros fatores, provocaram o surgimento de vários e importantes palhaços. (BOLOGNESI, 2003, p. 70)

A História ainda registraria mudanças no aspecto visual do palhaço, cuja origem, deve-se sempre frisar estava no tipo cômico introduzido pela *Commedia dell'arte*, mas que também não deixa de ser herdeira do velho mimo grego, tendo em vista que o corpo continuaria sendo importante instrumento de comicidade:

A partir de 1864, essa universalidade corporal ganhou contornos específicos com a incorporação da forma dialogada, como também da readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente as dos mimos desempregados. Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de



um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). (BOLOGNESI, 2003, p. 71)

Paulatinamente, o *clown* adotava a *performance* circense, distanciando-se da atuação que valorizava pelo espetáculo apresentado no palco teatral, valorizando-se, pois, “o tom parodístico e jocoso das várias habilidades que o circo apresentava” (BOLOGNESI, 2003, p. 71). Na oposição que firmara entre o *clown branco* – educação, fineza de gestos e elegância dos trajes, sob a influência do Pierrô – e o Augusto – caracterizado especialmente pelo nariz avermelhado – coube a este encarnar o tipo miserável, estúpido, vestido excentricamente, fato que se dá, de forma exemplar, com a ascensão da Revolução Industrial que, em tese, erradicaria a pobreza:

Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo. (BOLOGNESI, 2003, p. 77)

Neste sentido, ainda são pertinentes as ponderações de Auguet:

E o Augusto é justamente o tipo marginal, não somente pelo seu aspecto exterior, mas sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples – fracasso simbolizado pelo tropeço de sua entrada na pista. Prodígio de ineficácia que naturalmente suscita o riso em um universo ultra-racional voltado à eficácia. (AUGUET, 1982, p. 154-155 *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 77)

Marcado pela indumentária excessiva e multicolorida, pela maquiagem exagerada, o Augusto ainda está presente no circo, as mudanças que se deram nele são resultado dos acréscimos individuais postos por inúmeros cômicos ao longo dos anos, variando, assim, em cada espetáculo, os caracteres individuais, subjetivos desta personagem que, entretanto, não deixou de, ao lado do *Clown* branco, exemplificar as máscaras cômicas da sociedade burguesa.

A arte clownesca ainda passaria por transformações, de modo especial, nos grandes circos estadunidenses, com seu poderio econômico, e, mais tarde, nos circos da antiga União Soviética. Entretanto, o que interessa, para os fins deste trabalho, é a inserção desta personagem, cujos matizes iniciais foram delineados pela *Commedia dell'arte*, no espetáculo circense e o diálogo que o palhaço enseja com aquela manifestação artística, assim como o faz com o mimo, com a pantomima, sendo, pois, herdeiro de uma tradição firmada na oposição e no diálogo que, ao longo dos séculos, se fez entre o meio erudito e o universo popular.

Cabe, por fim, grifar que o circo acabou empreendendo um movimento radical em contraponto à nobreza: o nomadismo. Se o sedentarismo era uma marca basilar da aristocracia europeia, o circo realizou um movimento contrário, da mesma forma que se colocou “contrariamente à rigidez dos gêneros de espetáculos que o século XVIII e sua estética cultuavam” (BOLOGNESI, 2003, p. 43). Ainda no que se refere às variedades que, gradativamente, foram sendo inseridas nas apresentações daquilo que se convencionou denominar “circo de cavalinhos”, atração que fora criada por Astley, Silva (2003) alude certa concorrência que se efetivou entre o teatro dito erudito e aquele “espetáculo híbrido de acrobacias, equestres ou não, com representação cênica, ou seja, uma combinação que misturava pista e palco”. (SILVA, 2003, p. 30). Este fato deu-se, de maneira particular, na França, em que a *Comédie Française* detinha o monopólio da expressão dialogada, inviabilizando o seu emprego pelos artistas de rua. Silva (2003) especifica a introdução das pantomimas que, nos dizeres de então, eram peças de circo em que se falava como no teatro, “o que era considerado um problema, tanto que um panfleto da época afirmava que o palco era para o teatro e não podia ser violado por cavalos e acrobatas”. (SILVA, 2003, p. 30)

De outro lado, entre os circenses, a admissão das pantomimas faladas, assim como a presença dos palhaços, era entendida como uma decadência do circo considerado “puro”:

A consolidação do *clown* que falava, das pantomimas e depois a produção também de operetas (...) não fez mais que acelerar rapidamente a decadência do ‘verdadeiro circo’, dando cada vez mais aos circos estáveis o aspecto de *music-halls*, teatro mais que circo, com a diferença da pista no lugar do palco. (SILVA, 2003, p. 31)

Por sua vez, os grupos que mantiveram a itinerância eram tidos como artistas de segunda linha, se comparados aos componentes dos teatros fixos ou adaptados. No entanto, a contribuição destes grupos deve ser considerada fundamental, tendo em vista que eles emigraram para outros países e foram os responsáveis pela difusão do modelo circense que fora concebido por Astley. Este fato deu-se, de forma exemplar, nos Estados Unidos em que as distâncias entre as cidades eram grandes e obrigavam os artistas a empreenderem viagens, transformando as suas barracas em espaço principal do espetáculo e, ao mesmo tempo, em moradia.

Quando estes artistas retornaram à Europa, o circo itinerante já havia se consolidado como um espaço alternativo às estruturas fixas, admitindo a heterogeneidade de linguagens artísticas: acrobacias, música, pantomima, entradas faladas ou não de palhaços, conformando-se como um espetáculo de variedades. “E é com esta base, que (...), na América do Sul,

registra-se a chegada de famílias europeias compostas por circenses ou saltimbancos” (SILVA, 2003, p.34).

### 3.3.1 O circo no Brasil

Em conformidade com Torres (1998), registros apontam a presença de grupos circenses no Brasil antes mesmo que, no século XVIII, houvesse a criação do circo moderno. Segundo o autor, eram companhias formadas por ciganos, expulsos da Península Ibérica e que apresentavam a doma de animais, o ilusionismo, além de exibições com cavalos:

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias. Muitas chegaram como saltimbancos, trazendo a ‘tradição’ da transmissão exclusivamente oral do saber.

Quando os circos foram montados, estavam formados os grupos familiares que os dirigiam, são os que os circenses chamam de ‘circo dos tradicionais’, pois são estruturados por estas famílias. (SILVA, 1996, p. 1)

Os artistas, que chegavam ao Brasil, eram fundamentalmente herdeiros de saltimbancos ou famílias que se dedicavam ao fazer circense – como a própria família da autora – Ermínia Silva, cuja origem encontra-se entre os artistas saltimbancos que, mais tarde, se transformaram em circenses e cujo conhecimento costumava ser transmitido, predominantemente, de forma oral, sem registros escritos (SILVA, 1996). Este dado repete-se, por sua vez, na própria história do circo no Brasil:

Através das informações orais de circenses brasileiros, cujas famílias já eram artistas antes de migrarem, consegue-se traçar aproximadamente quem chegou, como chegou, onde se apresentavam e o que faziam no início do século XIX (...).

Através destes relatos, sabe-se que desembarcaram na sua maioria em grupos familiares, quase todos oriundos do continente europeu, mas vários têm dificuldades de precisar as nacionalidades, pois, como nômades, apresentavam-se em vários países, vinculando-se de maneiras distintas aos locais por onde passavam. Em alguns casos é possível chegar a uma origem; entretanto, os vários filhos, netos e sobrinhos nascidos em cidades e países diversos acabam por definir o próprio grupo familiar como referência importante, mais do que os locais de nascimento (SILVA, 2003, p. 34)

Em sua maioria, estes grupos, que migraram para a América Latina ao final do século XVIII e durante, praticamente, todo o século XIX, percorriam vários países até fixarem-se em um deles, adotaram, pois, com relativa frequência, o nomadismo. Dessa forma, foram muitas as turnês que transitaram entre Buenos Aires, Montevideú, Porto Alegre, São Paulo, Rio de

Janeiro, Assunção, permitindo o contato dos artistas com distintas realidades sociais, políticas e econômicas (DAMASCENO, 1956), além da troca de experiência entre eles:

Desde 1757 registraram-se na Argentina os passos de *volatineros* (como são denominados em castelhano os saltimbancos e funâmbulos), vindos da Espanha para exercerem seu ‘tradicional ofício no Novo Mundo’, como o acrobata Arganda e o volatim Antonio Verdún, que teria vindo do Peru para Buenos Aires e Brasil (...), a ‘arte de volatim’ consistia especialmente no equilíbrio sobre arame tenso e corda bamba e a atuação do ‘gracioso’, às vezes chamado ‘Arlequim’, que mesclava acrobacia e comichades em uma paródia de volatim. A estas atividades somavam-se também outras, como: bonecos, uma pequena banda de música e os cantos, bailes ou pantomimas para o final. (SILVA, 2003, p. 36)

No caso brasileiro, Silva (2003) resgata o caso específico do *volatinero* argentino Joaquín Oleaz, “que a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toro, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro” (SILVA, 2003, p. 36). Além disso, a historiadora identifica um dos primeiros artistas luso-brasileiros, Manuel de Costa Coelho – “que se destacava por suas danças e equilíbrios sobre a maroma” (SILVA, 2003, p. 37) - como integrante do Circo Bradley, que se fixara em Buenos Aires por volta de 1820. Da mesma linhagem equestre proposta por Astley, o circo Bradley ainda ofertava ao público cenas cômicas, pantomimas e, ao final, a dança que “não possuía nem música nem coreografia próprias, tomava as melodias e os bailes conhecidos pelo público para fazer rir através do recurso da paródia”. (SILVA, 2003, p. 37) Na recuperação da História circense em solo pátrio, Silva (2003) esclarece que muitos espetáculos aconteciam ao ar livre e alude o caso do acrobata Manoel Antonio da Silva que, na década de 1820, teria se apresentado em Porto Alegre:

Conquanto a Diretoria do *Theatrinho Popular* não gostasse de ceder a Casa da Ópera a pessoas estranhas e, com suas freqüentes recusas nesse sentido, a muitos obrigasse a procurar outros locais *para exhibir-se em público*<sup>4</sup> – como aconteceu com o acrobata Manoel Antonio da Silva que, declarando *não haver nesta cidade lugar suficiente*, precisou socorrer-se da residência do capitão Moreira, a fim de efetuar *ali humas dansas sobre hum cavalo a galope e pullar huns pullos sobre o mesmo, além de outras difíceis passagens* (...). (DAMASCENO, 1956, p. 11)

No entanto, a primeira companhia circense a chegar ao Brasil era formada pelos descendentes da família Chiarini, de origem italiana:

Em 1834 tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada ao Brasil de um circo, formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini (...), produzindo um espetáculo que, se por um lado, deixa clara a preservação em grande parte do modelo europeu

<sup>4</sup> Grifos do autor. Preserva-se, aqui, a linguagem usada no texto original.

de fazer circo, por outro vai operando mudanças na produção do espetáculo, na organização do circo ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados (SILVA, 2003, p. 38).

Faz-se interessante observar que os circos, movendo-se por diferentes regiões do país ou mesmo pelos países vizinhos e tendo a sua origem em solo europeu, representavam uma forma de divulgação da cultura, visto que danças e músicas podiam ser apresentadas, independente do local e evocavam estilos transnacionais como o flamenco, do mesmo modo que a língua francesa, inglesa, italiana ou espanhola achava, nestes ambulantes, um meio para propagar-se por territórios distintos. Parece claro que as “novidades” trazidas pelos artistas acabassem se espalhando em festas e outras atividades de divertimento de cada local. Além disso, provavelmente, ensejava experiências entre brasileiros que se julgavam hábeis para as atividades circenses, mas que não admitiam, até então, afastar-se em definitivo de suas famílias, cuja origem era sedentária, sobretudo, agrária:

Fazia parte também dos programas de bailes [que aconteciam na programação circense], como número especial, o lundu, que Teodoro Klein define como de origem afro-brasileira. Ficou conhecido em Buenos Aires num espetáculo em benefício de uma casa de crianças abandonadas, em 1821, o qual anunciava que logo após a ‘comédia nova *O amor e a intriga* de Schiller’, seria apresentada ‘uma graciosa invenção do Hondum<sup>5</sup> Brasileiro, que o compositor nomeia *Pela boca morre o peixe*. (SILVA, 2003, p. 44)

Aos poucos, a movimentação de companhias circenses com artistas brasileiros principiava a aumentar, assim como as alternativas de espetáculos. O próprio Chiarini, além de pantomimas, propiciava o que Silva (2003) denomina “arlequinadas” – espécie de pantomima, com peças curtas e a personagem usando a máscara do Arlequim, que fora consagrada pela *Commedia dell’arte*, assim como encenava enredos diversos que eram adaptados às peculiaridades locais.

E, assim, o circo adentrou o universo artístico brasileiro, de tal modo que: “Os circos de cavalinhos estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se, em alguns casos, a única diversão da população local” (SILVA, 2003, p. 48). Situação que, na prática, se manteve durante boa parte do século XX, encontrando a concorrência, nas cidades maiores, do teatro fixo e voltado para a representação de cunho erudito, ou, ainda, em muitos casos, do cinema, mesmo que em condições precárias. Um aspecto que deve ser salientado, neste ponto, é o intercâmbio que, no início da História do

---

<sup>5</sup> Silva (2003, p. 44) assinala que Teodoro Klein informa que lundu também era conhecido como hondum ou londú.

circo no Brasil, está bem marcado e que, para os fins do presente estudo, parece demonstrar, na prática, a limitação indefinida que se manifesta entre apresentações ditas cultas e aquelas executadas no espaço circense, tido como popular:

Muitas das apresentações nos teatros, que se queria fossem de elite, ou naqueles que apresentavam os gêneros *music-hall*, os cafés-concertos e os cabarés exibiam espetáculos de variedades que continham números já identificados como circenses propriamente ditos. Vale lembrar que muitos artistas europeus que fizeram parte da formação do circo trabalhavam nos diversos teatros das principais cidades da Europa e, mesmo depois que se consolidou o espetáculo circense, o intercâmbio permaneceu. Na prática, artistas das várias áreas ocupavam os mesmos espaços e atraíam o mesmo público (...). (SILVA, 2003, p. 49)

Esta interação não passou incólume aos intelectuais brasileiros da época que viam números circenses serem levados a efeito em espaços, originariamente, preparados para representações consideradas de alto nível, destinadas a um público mais seletivo – que, apesar disso, não deixava de apreciar os espetáculos acrobáticos e as pantomimas. Exemplar, neste sentido, é a reação de João Caetano considerado como “o nosso primeiro grande ator” (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p.118). Fundador da primeira companhia de teatro brasileira, João Caetano defendia o nacionalismo e, ao mesmo tempo, via, no circo, um espetáculo descompromissado, sem finalidade educativa e que, portanto, desvirtuava a formação cultural da incipiente nação. Em carta dirigida ao Marquês de Olinda, em 1862, o ator escreveu:

Depois que o Brasil foi elevado à categoria de Império, todas as artes têm, mais ou menos, atingido um certo grau de perfeição; não obstante, a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e, concludentemente, sem progresso o teatro nacional (...).

Exmo. Sr., ninguém ignora que não aflui ao Brasil a concorrência de estrangeiros que abundam e visitam as primeiras capitais da Europa e que renovam consecutivamente em cada noite os espectadores para o teatro, donde resulta que o nosso é apenas frequentado quase que sempre pelo mesmo público (...), forçando ao empresário a triste contingência de ter que variar de espetáculos a cada passo, a fim de poder sustentar o estabelecimento (...).

Vem mais além este regulamento (...); haja uma disposição que garanta o teatro nacional de companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias do teatro nacional, obrigando-as a pagar um imposto do espetáculo que fizerem (...). (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 118-119-121)

Além de enunciar a sua insatisfação com a presença das companhias circenses, João Caetano dava início a um debate que se reproduziria no Brasil dos anos 30, do século XX, quando as peças teatrais eram incessantemente montadas, ensaiadas e apresentadas na capital federal, saindo, em seguida, para excursões pelo país, descaracterizando-se na medida em que

se afastavam do Rio de Janeiro porque os atores principais retornavam àquela cidade para novas peças, de modo que, ao fim e ao cabo, muitos destes textos, preparados para o teatro dito culto, acabavam encenados, no interior, por artistas itinerantes, nos circos-teatro - formados ainda no século XIX. Na prática, o desabafo de João Caetano não resultou em ações efetivas, conforme ocorrera na Europa, mas teve o pendor de revelar as dificuldades enfrentadas pelo teatro pátrio e a forte concorrência empreendida pelo meio circense.

Parece lícito imaginar que os artistas de circo não ignoravam o debate e, conforme demonstra Silva (2003), lançaram mão de variados recursos para fazer frente à adversidade. Recursos que vão desde propagandas bem humoradas em jornais, passam pelo registro e pelo aproveitamento de fatos cotidianos como forma de incentivar a participação nos espetáculos e que, por fim, procuram a inserção definitiva do circo de tradição europeia no meio nacional.

A concorrência detectada por João Caetano acentuar-se-ia com a montagem de grandes pantomimas, envolvendo, cada vez mais, um número crescente de atores: “as tramas (...) se aproximavam cada vez mais, na década de 1870, dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido” (SILVA, 2003, p. 58), popularizando-se a encenação, por exemplo, de peças como “Os bandidos de Serra Morena” e “Os brigantes da Calábria”. O que acontecia eram “variações sobre o mesmo tema, ou seja, combates entre tropas e quadrilhas de bandidos, vão ser a tônica da maior parte das representações do circo, neste momento” (SILVA, 2003, p. 59):

O espetáculo circense brasileiro sempre foi híbrido de elementos teatrais, tanto pela atuação dos palhaços quanto pela encenação de pantomimas dos mais variados portes, desde a presença das primeiras companhias em nosso país, no século XIX. No entanto, os próprios circenses só passam a considerar que ‘fazem teatro’ a partir dos primeiros anos do século XX.

Essa mudança de perspectiva se dá (...), pela presença da fala apoiada no texto teatral, ou seja, na dramaturgia escrita e estruturada, mesmo quando transmitida oralmente. (PIMENTA, 2009, p.2)

Assim sendo, parece possível considerar-se que o circo, no Brasil, desde cedo, assumiu uma feição diferenciada em relação ao tradicional “circo de cavalinhos”, embora fosse herdeiro direto dele, optando pela diversificação das apresentações. Mesclando-se entre espetáculos em espaços previamente pagos para a concretização dos números anunciados, valendo-se dos rudimentares circos “tapa beco” ou circos “de pau a pique”, Pimenta (2009) explica que seria o Circo Universal a ganhar em 1875, em Porto Alegre, um espaço construído especificamente com a finalidade de recebê-lo. Tendo chegado à capital gaúcha por volta do mês de março daquele ano, erguendo o Circo Universal na Praça Conde d’Eu, Albano Pereira

“faz sucesso, registrando enchentes animadoras, algumas das quais excediam a 2 mil pessoas, não contando as que ficavam de pé (DAMASCENO, 1956, p. 160). O sucesso constante dos circos na cidade motivou Albano Pereira à

construção de um circo imponente, digno da cidade ilustrada e generosa (...).  
A fim de pôr em prática o projeto ousado, Albano Pereira encerra a temporada, desmonta o tóldo mesquinho e enfrenta a emprêsa sonhada. De maio a agosto, isto é, em quatro meses, ergue-se na Praça Conde d’Eu, um pavilhão soberbo. (DAMASCENO, 1956, p. 161)

Silva (2003) considera que a vasta experiência artística de Pereira, homem acostumado a apresentações ao ar livre, em tendas, em Politeamas – teatros de chapas ou de madeira, comum nas províncias argentinas – ou em teatros, tenha facilitado a rapidez na conclusão do empreendimento. No circo de Pereira, havia apresentações de cavalos e cães amestrados, assim como números de equilíbrio, acrobacia, salto, ginástica e, evidentemente, a presença de palhaços:

Das pantomimas que se anunciavam, as mais interessantes era *O baile de Máscaras*, *O Contrabandista*, *O Sargento Marques Bombo*, *O Macaco Africano*, *Morto e Vivo*, *O Marquês e o Amor no Gabinete* e, finalmente, *O recrutamento Sem Proveito*.  
A estreia do circo foi coroada de êxito. E, até fins de setembro, a Companhia se manteve em boa forma, conquistando aplausos dos espectadores. E elogiosas referências dos jornais (...).  
Mas...como tudo cansa neste mundo, os frequentadores do Universal começaram a dar mostras de saturação e a desaparecer das funções, pouco a pouco (...). (DAMASCENO, 1956, p.162-163)

Ainda que alguns historiadores do circo no Brasil considerem que Albano Pereira tenha sido o primeiro a colocar o palco junto ao picadeiro, Silva (2003) avalia que ele fez parte de um longo processo de interlocução entre as diversas formas de apresentação levadas a efeito pelos circenses, “aproveitando-se dos saberes e práticas histórica e culturalmente disponíveis” (SILVA, 2003, p. 63). Mesmo que os espetáculos protagonizados pela trupe de Albano Pereira tivessem fracassado com o passar dos meses, Damasceno (1956) registra que, ao final do ano de 1875 e o primeiro semestre de 1876, o pavilhão, que fora construído, abrigaria outras companhias que passaram pela cidade, como foi o caso do Circo Inglês.

Sobre o grupo em questão, Pimenta (2009) relata que, em 1877, em Pindamonhangaba (SP), a trupe encenara *A Gata Borracheira* ou *Cendrillon*, uma pantomima que havia contado com a presença de aproximadamente 80 crianças da cidade, além de uma orquestra. Silva (2003), ao mencionar a mesma atração, afirma que, no Rio de Janeiro, a Companhia de Fenômenos pusera em cena cem crianças. Tais dados dão a dimensão da grandiosidade dos



espetáculos propostos pelas companhias circenses que percorriam o país, assim como denotam o envolvimento das comunidades em que elas se apresentavam:

A encenação de *Cendrillon* do *Circo Universal*, de Albano Pereira, em 1890, apresentava 47 mudanças musicais, ‘compostas a propósito para este fim’, ou seja, composições originais para a montagem daquela companhia. Albano ainda destaca que ‘os trajes dos que fazem parte são copiados do teatro Scala de Milão (Itália). Arena coberta com um tapete feito somente para esse fim’ (...). (PIMENTA, 2009, p. 24-25)

Desse modo, o circo brasileiro adquiriu espaço, apresentou-se em todos os ambientes que lhe foram possíveis, proporcionou a interação entre públicos distintos, fortaleceu-se pela troca de experiência entre seus componentes e encantou gerações. Um passo a frente, porém, estava sendo forjado: a dramaturgia que, de fato, entraria em cena e ocuparia um espaço particular, no entanto, “este tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910” (SILVA, 2003, p. 67). A historiadora, porém, postula a existência de um processo, gradual, que inseriu, no espaço do circo, diferentes manifestações que prepararam a chegada do teatro como forma de representação artística específica e que esta transformação ainda deu-se ao longo do século XX, posto que a vida circense sempre foi dinâmica e a adaptação às novas tecnologias, às novas formas de comunicação tornaram-se uma constante. A referida dinamicidade também pode ser constatada na conformação do gênero melodramático, permeável às transformações sociais e os novos gostos, de modo que parece factível a aproximação entre o referido gênero e o espaço circense.

O que se observa nos estudos disponíveis é que a referência à adaptação de folhetins, romances e melodramas já era uma recorrência desde o século XIX, como aconteceu com “o romance *O Guarany*, de José de Alencar, adaptado pelos *Irmãos Casali*, em 1875” (PIMENTA, 2009, p. 30). Isto posto, a autora rastreia a origem da expressão circo-teatro, encontrando-a, pela primeira vez, ainda em Porto Alegre na ocasião da inauguração do pavilhão de Albano Pereira, sendo um termo, portanto, anterior à conformação da forma circo-teatro propriamente dita que se deu, nos dizeres de Silva (2003), por volta de 1910.

Detendo-se no estudo do circo no final do século XIX, Pimenta (2009) admite que a hibridização do espetáculo já era um fato consumado – artistas de circo e artistas de teatro atuavam em conjunto, trocavam experiências, dividiam espaços diversos: cafés-concerto, teatro de variedades. A diferença operou-se, porém, no início do século XX, quando a fala das personagens tornou-se uma constante, ainda que, conforme reconhece a autora, os palhaços brasileiros não tivessem muito pendor para a mímica e se valessem do diálogo ou do

monólogo para fazer rir, ou palhaços estrangeiros divertissem apenas pelo português arrevesado que traziam em sua fala. Guimarães (2009) contribui com um aspecto interessante e que, talvez, tenha sido decisivo para a conformação do circo-teatro brasileiro. Segundo a autora, os artistas brasileiros, no final do século XIX e no início do século XX, eram preteridos, no teatro dito culto, em favor dos atores estrangeiros, melhor preparados, de modo que aos locais eram atribuídos papéis secundários, fato que pode ter-lhes movido em favor do circo-teatro, onde encontravam terreno para a manifestação de suas potencialidades.

### 3.3.2 O circo-teatro no Brasil

Ao analisar o panorama cultural brasileiro, Pimenta (2009) adverte a respeito da intensa troca de experiências, a duplicidade de ação dos atores que tanto poderiam participar de uma peça no teatro fixo, de cunho erudito, quanto podiam atuar em montagens dramáticas em circos e cafés concerto, dentre outros locais:

O público, numeroso e entusiasmado, era o mesmo nessas casas e nos teatros cuja programação trouxesse versões mais complexas estruturalmente, mas com o mesmo caráter ligeiro, como revistas, burletas, mágicas e operetas. E esse mesmo público frequentava os circos, tanto em suas versões itinerantes quanto nas ocupações de teatros.

A multiplicidade de gêneros e estilos, se já era da tradição circense, potencializou-se nessa fase e os artistas, circenses ou urbanos, flexibilizaram sua 'logística': circenses apresentavam-se em números avulsos, mesclados às programações dos cafés, ao mesmo tempo em que cantores, instrumentistas, atores e dançarinos apresentavam-se em circos. (PIMENTA, 2009, p. 36)

Assim sendo, o próximo ponto parecia evidente, isto é, a introdução da dramaturgia tal como fora consagrada por uma tradição considerada culta no espaço circense. A pantomima, os concertos musicais – que, não raro, se transformavam em bailes -, a aproximação com outras formas de valorização cênica era clara. Dessa forma, as farsas cômicas musicais foram um dos primeiros gêneros contemplados, fruto da mescla entre pantomima e música, de modo que canções de sucesso no período eram, facilmente, transformadas em enredos e representadas no palco que o circo destinava para tal fim:

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (PIMENTA, 2009, p. 42).

Neste cenário, pois, além de adaptações de títulos consagrados pela dramaturgia tida como clássica, afigurava-se um espaço para a mescla entre pantomima e música que, conforme se verá, segundo alguns críticos, parece estar na gênese do melodrama propriamente dito. No entanto, Magnani (2003) não deixa de reconhecer que esta multiplicidade de atrações, que se veria no circo-teatro brasileiro, já se encontrava na proposta que fora engendrada por Astley:

A diversificação do espetáculo do circo, tal como se pode observar hoje, no Brasil – com números de ‘variedades’, representações teatrais cômicas e sérias, além da arte circense tradicional -, remonta, assim, às próprias origens desta forma de entretenimento. Com respeito, entretanto, ao teatro circense propriamente dito, cabe assinalar que se não se pode desvinculá-lo de um rico e fecundo movimento cujo ponto de partida é a *Commedia dell’Arte* veneziana do século XVI e que a partir de então cruzou a Europa em todas as direções, deixando marcas nos mais variados gêneros teatrais. (MAGNANI, 2003, p.60)

O pesquisador estabelece, dessa maneira, o caráter híbrido do modelo de circo-teatro vigente no Brasil no período posto em estudo, reconhecendo-o legatário da *Commedia dell’arte*, especialmente 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. Sobressai-se, neste caso – a vertente crítica -, uma noção de exemplaridade que pode ser lida como um modelo didático sobre ações que não deveriam ser postas em prática por pessoas que primassem por caracteres de honra e pela valorização dos chamados bons costumes.

No Brasil, surgiam, a partir da fixação de um circo com espaço para a encenação, os autores e os adaptadores de textos, sendo que a figura do ensaiador adquiria relevância no meio circense, ainda que, em geral, as duas funções (escritor e ensaiador) fossem – e sejam – acumuladas pelo indivíduo com maior escolaridade dentro do grupo. Observe-se, todavia, um dado importante neste novo contexto em que se achava inserido o circo-teatro:

Se as representações cômicas circenses – chanchadas, comédias, sketches – conservam alguns padrões típicos da *Commedia dell’arte*, as peças ‘sérias’ têm como principal paradigma uma forma de teatro muito popular no século XIX, o melodrama, cujas características fundamentais terminaram ficando encobertas pela imagem estereotipada e distorcida que se tem deste gênero teatral. (MAGNANI, 2003, p. 61)

Um dos principais temas entre os primeiros circos-teatros foi a paixão e a morte de Jesus Cristo, com total influência da igreja cristã – e que traz, em si, a dualidade característica do texto melodramático. Tais apresentações faziam eco à tradição religiosa brasileira,

interagiam, nas pequenas comunidades, com festas, quermesses, procissões, integrando-se, pois, como parte das festividades de cunho religioso que se desenvolviam. Na prática, esta foi também uma maneira que os circenses encontraram para aproximar-se das autoridades religiosas e conquistar-lhes a sanção para o espetáculo.

Em uma pesquisa que aborda a história do teatro Nh'ana, cuja proprietária, Isolina, era irmã de Nhô Bastião, o patriarca da família Serelepe, Andrade Jr. (2000) enfatiza a astúcia da proprietária do estabelecimento que, ao chegar às novas praças, se encarregava de preparar a encenação de uma peça que pudesse exercer a função de “chamariz” entre padres e irmãs de caridade, garantindo a sua presença no pequeno circo, chancelando as suas apresentações e liberando, desse modo, os devotos a frequentarem tal espaço. Porém, a temática religiosa não era suscetível ao aproveitamento corporal, tradição no meio circense e, em virtude disso, o circo-teatro passou a investir também na adaptação de romances e folhetins, mais ao gosto do público:

Suspiros românticos aliavam-se aos preceitos morais e o melodrama invadiu a cena circense, em companhias de todos os portes (...), as pequenas companhias, que não tinham condições estruturais e financeiras e mantinham um elenco reduzido, tinham finalmente condições de expandir seu espetáculo para a adoção de uma segunda parte puramente teatral, com montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra, com o referencial melodramático não espetacular, mas temático. (PIMENTA, 2009, p. 42)

Estabelecia-se, por conseguinte, um novo filão às companhias, assim como o público interiorano passava a ter maior contato com uma cultura supostamente erudita – neste sentido, parece dispensável avaliar-se a erudição destes textos, mas, sim, a novidade que eles representavam para as cidades menores, sem acesso a muitas formas de divertimento, sem lastro cultural, ao mesmo tempo, sem condições que lhes possibilitassem apreciar encenações de grande vulto levadas ao público das capitais, por exemplo, com mais experiência na apreciação do gênero dramático e com um gosto teoricamente mais apurado.

Mais uma vez, Pimenta (2009) salienta o intenso diálogo que se manteve entre as duas formas teatrais – o circo-teatro e o teatro urbano, de espectro considerado erudito. Tal observação da pesquisadora faz coro ao que se postula no presente trabalho, isto é, a aproximação entre as duas formas, de sorte que seja possível argumentar em prol do circo-teatro como uma representação teatral que buscou a sobrevivência, mesmo que isso pudesse custar-lhe a excelência dramática. Assim considerado, cabe ponderar um teatro que, ao seu modo, se afastou tanto da tradição circense como da erudição dita clássica, mas que tem sido

responsável pelo acesso à cultura para muitas gerações que, no interior do país, até as décadas finais do século XX, ainda não haviam obtido o acesso à televisão.

Silva (1996) acresce que a maioria das companhias circenses estruturou-se na tradição familiar, nas informações passadas de pai para filho, em uma memória de ofício. A prática pode ser aproximada ao que Le Goff (1996) já registrara nos primeiros desenvolvimentos da memória entre tribos muito antigas, fato que, nos dizeres do pesquisador, sedimenta a coesão deste mesmo grupo. Entretanto, a introdução do texto no circo 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:

A necessidade da leitura se impôs e houve um movimento crescente de alfabetização entre os circenses. Esse movimento se deu em duas frentes: a primeira, perceptível logo de início, mas de caráter bastante precário, foi a introdução à leitura a partir dos próprios textos teatrais, ou seja, ao receberem seus papéis os atores circenses tomavam contato com as palavras e, mesmo que decorassem suas falas pela repetição da leitura dos ensaiadores, passavam a associar os sons às letras e, com o passar do tempo, decifravam por si próprios o texto escrito; a segunda frente de alfabetização instalou-se no espaço de uma das maiores tradições circenses: o treinamento das crianças. (PIMENTA, 2009, p. 48)

Em continuidade à tradição do meio, isto é, a preparação daqueles que manteriam/mantêm viva a história circense, a alfabetização dos pequenos tornou-se recorrência, fosse entregue a um membro da própria trupe, fosse a contratação de um professor, visto que a legislação brasileira, por muitos anos, falhou neste sentido, tendo somente, nas últimas décadas do século XX, preocupado-se com esta parcela da população, garantindo-lhe acesso à educação formal.

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 este 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 destas 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, o identifica como o artista do rosto pintado e das roupas exuberantes.

“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 - como o clássico “... E o céu uniu dois corações”, escrito pelo avô da autora, Antenor Pimenta -, comédias, farsas, as companhias ampliaram o leque de opções e, a cada nova cidade, uma sondagem era feita para que fosse possível identificar as peças mais populares para, a partir desta informação, organizar o calendário de atrações desde a estreia até o último espetáculo, reservando-se, evidentemente, 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 desta realidade, valorizavam o seu potencial artístico, a capacidade dramática dos seus atores, concentrando esforços em textos cujo cenário fosse mais modesto.

Provavelmente, como decorrência das condições econômicas, do grupo de artistas disponíveis e, não se pode negar, da própria interpretação dada pelos ensaiadores, muitas peças sofreram modificações em seu entrecho. Este dado, aliás, pode também ser consequência da tradição oral que vigora, ainda, entre os artistas itinerantes. O certo é que, se comparadas, as peças teatrais que fazem parte do cartel disponível pelo circo-teatro sofreram alterações entre as encenações protagonizadas pelas distintas companhias em atuação no país. Na atualidade, esta diversificação não se faz mais de forma tão acentuada porque é possível recorrer a associações que concentram os direitos autorais de dramas, melodramas e outros

textos, mas, ainda com o fito de garantir um diferencial, muitos grupos investiram/investem em textos próprios, escritos pelos membros da trupe:

Todos os Circo-Teatros contavam com pelo menos um artista responsável pela dramaturgia de seus espetáculos, fosse para a transcrição das peças colhidas oralmente, fosse para escrever adaptações de romances e filmes ou, ainda, para escrever textos originais que atendessem às necessidades da companhia.

A escolha do responsável pelos textos geralmente se dava pela manifestação espontânea das aptidões de um artista com maior intimidade com as letras, por sua escolaridade ou pelo hábito de leitura (PIMENTA, 2009, p. 84).

Em virtude do número de peças disponíveis, das características de cada cidade e mesmo sob a influência climática, as temporadas costumam ser variáveis, mas, de um modo geral, estendem-se entre 30 e 60 dias, havendo espaço para a reprise, caso solicitada pela população frequentadora dos espetáculos. Além disso, temporadas com prazo inferior a 30 dias tendem a representar prejuízo, visto que não cobrem as despesas de locomoção, divulgação, montagem e desmontagem – ainda que, na maioria das companhias, estes serviços sejam feitos pelos artistas, a contratação de colaboradores externos é um fato comum:

As temporadas das companhias de Circo-Teatro duravam de quatro a oito semanas, em cada cidade. O que podia significar a apresentação de cerca de trinta espetáculos diferentes. Esse formato de temporada era uma estratégia para garantir a presença do público, pois, uma mesma pessoa poderia chegar a assistir todos os trinta espetáculos, o que não era raro. (PIMENTA, 2009, p. 80)

Algumas praças (denominação dada às cidades que faziam parte do roteiro de viagem) já conhecidas podiam servir como um eixo norteador para a organização e a sequência das peças, mas a própria sensibilidade das companhias e de seus dirigentes determinava alterações conforme se observasse a reação do público que, entre as décadas de 1940, 1950, 1960, 1970, sobretudo, ocorreu aos circo-teatros para rir, diante do palhaço, dos esquetes cômicos, mas, acima de tudo, para comprazer-se diante de dramas, na verdade, melodramas que opunham o bem e o mal, a virtude e a vilania em uma sociedade marcadamente cristã que, no período em questão, enfrentou dois períodos ditatoriais, em que a instabilidade econômica, política e social estiveram sempre presentes, de tal sorte que o melodrama apresentado pelos itinerantes poderia permitir a purgação dos momentos tensos do cotidiano, da mesma forma, que conferia a esperança que o bem e a virtude triunfassem sobre o mal e o vício, situação que tem sido nota marcante nos textos melodramáticos desde a sua emergência em solo francês nos anos posteriores à Revolução de 1789:

O melodrama (...) abomina o meio termo, privilegiando as emoções levadas ao extremo, o *pathos*, a exaltação. Boas ou más, as personagens mostram seu caráter integral levando até ao limite uma certa maneira de ser (...). Durante o desenrolar da ação o mal parece triunfar, ordenando os acontecimentos e ditando os julgamentos de valor: a virtude, aparentemente decaída, não pode sustentar a causa do bem. As peripécias terminam finalmente com a vitória da virtude, o que não significa necessariamente o *happy end*, mas o reconhecimento da justiça. (MAGNANI, 2003, p. 62)

Neste sentido, o espetáculo restituía à plateia a noção de uma harmonia rotineira, a percepção de que o combate ao mal guardaria a recompensa para os bons, os virtuosos, capazes de respeitar a religião, os valores morais e patrióticos, sendo, ademais, possível postular que o público se sentisse vingado das pequenas traições cotidianas ou mesmo dos grandes dramas humanos, sociais que se faziam presentes em seu entorno.



#### **4 MELODRAMA: considerações gerais**

O conjunto de peças que se tomou como objeto para o presente estudo, embora tenha origens díspares – há adaptações de textos anônimos e de filmes consagrados, bem como reprodução de originais de autoria conhecida -, traz consigo características similares e que o aproximam do melodrama que, para Hauser (1998), “nada mais é do que a tragédia popularizada” (HAUSER, 1998, p. 702) ou um gênero que “vem estreitamente ligado à ideia de teatro popular.” (THOMASSEAU, 2005, p. 7) Magnani (2003), por sua vez, acrescenta que “a função primordial do melodrama era a de redescobrir e expressar os mais básicos sentimentos morais e o de render homenagem ao signo do bem” (MAGNANI, 2003, p. 62), assim sendo, de imediato, cabe referir que o melodrama volta-se, conforme a concepção do estudioso em questão, para a (re) descoberta e afirmação de uma moralidade que não necessariamente está explícita, com clareza e ênfase, no texto a ser representado.

Tal forma de espetáculo – o melodrama e suas eventuais derivações - dominou o circo-teatro e/ou teatro itinerante no Brasil, sobretudo, entre os anos de 1950 e 1980, sendo, paulatinamente, retirado dos palcos com o advento da televisão e da telenovela. Magnani (2003), no entanto, aponta, como premissa básica em seu estudo, a inexistência efetiva de uma linhagem evolutiva do melodrama a ser verificada nos espetáculos dos teatros itinerantes, preferindo, por isso, a expressão “bricolagem” para indicar que o gênero melodramático vem agregando novas influências ao seu contexto e, ao mesmo tempo, reinventando, rediscutindo, readaptando aspectos que estão em sua origem.

Faz-se procedente, no caso particular, referir que Bolognesi (2003), ao empreender os estudos sobre os diferentes tipos de palhaços que se encontram em atuação no país, analisou as apresentações do Teatro Bebê – que também pertence, a exemplo do Teatro Serelepe, à família Benvenuto de Almeida – e observou que a companhia teatral procurava adaptar os seus horários aos programas televisivos, sobretudo, às telenovelas. Esta adaptação, na atualidade, não se dá apenas em relação ao horário, mas também com vistas à escolha do repertório de peças a serem encenadas, de tal forma que o melodrama cedeu lugar à comédia, à farsa, haja vista que, na comparação entre televisão e teatro mambembe, “a representação

melodramática termina soando como falsificada, com mensagens morais um tanto quanto exageradas” (BOLOGNESI, 2003, p. 171), quando levadas ao palco do teatro itinerante. Na prática, as considerações apresentadas por Bolognesi (2003) sinalizam uma nova transformação no gênero melodramático que, a partir dos anos setenta do século XX, passou a encontrar espaço, sobremodo, na televisão, adequando-se à nova realidade circundante e aos meios de comunicação que se fixavam.

Se esta ponderação apontada por Bolognesi (2003) encontra respaldo no cotidiano dos teatros mambembes, parece evidente que o gênero melodramático não se esgota por si só, mas se amolda a outros meios, postulando-se, aqui, a relevância dos itinerantes, entre outras questões, por terem se configurado como uma etapa nesse processo de popularização que o gênero provocou em nosso país, de modo que o teatro itinerante, conforme concebido no presente estudo, é, de fato, parte de uma constante atualização estética em que as discussões entre o bem e o mal, a virtude e o vício não se esgotam, renovam-se.

Ademais, os referidos teatros cumpriram/cumprem um papel significativo nas regiões mais distantes no interior do país, sobremaneira, fizeram-no em uma época em que os cinemas eram raros e a televisão ainda não havia se firmado como meio de comunicação, estando restrita a um pequeno número de espectadores com melhor poder aquisitivo. Assim compreendidos, estes teatros propiciaram o contato com as peças teatrais – ainda que resumidas, adaptadas às condições precárias em que eles atuavam -, com o roteiro, com a construção de caracteres que diferenciam personagens e espaços cênicos e com elementos, ainda que parcos, de cenografia, de arte propriamente dita.

Os grupos teatrais, cujo exemplo principal para fins desta pesquisa é o Teatro Serelepe, são legatários do circo de cavalinhos de Astley e assumiram a itinerância como marco fundamental. Em sua trajetória, inicialmente, adotaram a pantomima muda em seus shows (SILVA, 2003), para, na sequência, abrirem espaço às apresentações que valorizavam, além do corpo, do gestual, também a música e, mais tarde, a fala, o diálogo.

O precedente histórico, neste sentido, teria sido, de início, a mímica e, posteriormente, nos anos que sucederam a Revolução Francesa, a pantomima, posto que os espetáculos levados a efeito por Franconi, em 1807, no *Cirque Olympique*, traziam: “exercícios equestres, funambulismo, adestramento de animais, saltos acrobáticos, danças e pantomimas”. (SILVA, 2003, p.22) Sob a ótica de um teatro que se funda na pantomima, os teatros itinerantes ainda dialogam/dialogavam com o gênero nascido na antiga Roma, de cunho popular e que proporcionavam espetáculos aos quais acorriam públicos diferenciados que o faziam por motivos também distintos. Reitere-se, neste aspecto, que a pantomima romana já introduzira a

fala, assim como havia feito o mimo grego (BERTHOLD, 2006), indicando, pois, que um novo percurso estava sendo trilhado pelo teatro em pauta e que passara ao largo das considerações teóricas que haviam sido tecidas pelo filósofo de Estagira em sua *Poética* (2003):

A Pantomima, gênero nascido em Roma, floresceu na França nos perturbados dias da Revolução e se popularizou em espetáculos de feira. A partir daí, a pantomima original juntaram-se textos explicativos escritos para clarear as histórias. Estes textos, talvez devido ao analfabetismo de seus espectadores, deixaram de lado os cartazes escritos e substituíram-nos por diálogos entre os atores. Assim aparece o melodrama do século XIX, chamado *Melodrame à grand spectacle*. (OROZ, 1999, p. 21)

Levando-se em consideração a existência das pantomimas nos espetáculos que Franconi produzia na França, tem-se que, nos circos da época, se uniam o cômico e o dramático, o artista de rua, o adestrador de cavalos, o exercício físico e a expressão mímica ou pantomímica. Em outros termos, o circo já encaminhava uma interlocução com o teatro propriamente dito que lhe era contemporâneo, haja vista que, ao mesmo tempo, se desenvolviam as produções teatrais do chamado *boulevard* (HAUSER, 1998), em que pontuavam o *vaudeville* e o melodrama (SILVA, 2003), espécie de pantomima dialogada, que, a princípio, seria marcado por situações agitadas, tempestuosas em que prevaleceriam os milagres, os mistérios, os espíritos, as masmorras, até que, com o passar do tempo, “perde gradualmente o seu caráter espetacular e seus elementos musicais para transformar-se na peça de intriga, de fundamental importância na história do teatro do século XX”, (HAUSER, 1998, p. 702)

Magnani (2003), por seu turno, salienta, quanto aos recursos adotados pelo melodrama, a “mútua influência entre palco e livro, responsável pela transformação de narrativa de gênero sentimental ou do romance negro, por exemplo, em peças teatrais (e vice-versa).” (MAGNANI, 2003, p. 64) Deve-se esclarecer que a novela negra, de origem britânica, trazia o gosto pelo maravilhoso, pelo efeito tendo exercido papel basilar na conformação do gênero melodramático (OROZ, 1999), acrescentando-lhe cores e pendoros que lhe outorgaram novo adorno e renovada dramatização.

Thomasseau (2005), nos estudos que realiza, nomeadamente, sobre o melodrama, rastreia a eclosão da estética e encontra-a nos anos posteriores à Revolução Francesa, contemplando um público, via de regra, inculto, fortemente sensibilizado pelos anos de peripécias, guerras e mortes vivenciadas naquele período. O pesquisador esclarece que, inicialmente, o termo:

melodrama veio a ser (...), imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos (...).

Aproximadamente em 1795, a palavra toma um novo significado; ela designa então um novo gênero muito apreciado na época: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação. (THOMASSEAU, 2005, p. 17).

Cumprindo observar, a título elucidativo, que o pesquisador registra uma intensa transformação dos gêneros tradicionais de arte ao longo do século XVIII, concedendo relevo especial ao teatro:

Após o edito de liberação de 1791, que estipulava que todo cidadão podia ‘construir um teatro público e ali fazer representar peças de todos os gêneros’, como em todas as sociedades em crise, em guerra ou em revolução, aparece então um entusiasmo desmesurado pelo teatro, lugar privilegiado que transforma em mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembleias haviam banalizado (THOMASSEAU, 2005, p. 13-14).

Em face destas reflexões, parece factível postular a catarse aos moldes aristotélicos, assim como o faz Thomasseau (2005), como um móvel para esta nova investida no espetáculo teatral – oportunidade em que o terror da guerra e das mortes poderia ser purgado pelo público em geral, posto que a representação cênica, embalada, frequentemente, pelo acompanhamento musical, era acessível a todas as classes:

As mais importantes e interessantes formas dramáticas da época são, do ponto de vista histórico, o *vaudeville* e o melodrama, que representam o verdadeiro ponto de mutação na história do teatro moderno e forma a transição entre os gêneros dramáticos do classicismo e do romantismo. Através deles, o teatro recupera o seu caráter, o de oferecer entretenimento, sua vivacidade, seu apelo direto aos sentidos e sua clareza. (HAUSER, 1998, p. 701)

Inegável, porém, neste sentido, é a conotação popular que o gênero adotaria, ainda que, no extremo oposto, servisse como elemento agregador das diferentes classes sociais, tendo em vista que o poder instituído aproveitá-lo-ia como propulsor para a reconstrução nacional e moral, valendo-se da própria história francesa em que pontuavam grandes feitos militares, símbolos de virtude civis e familiares e que serviriam como exemplos modelares de conduta. (THOMASSEAU, 2005) Um dado que se mostra interessante diz respeito ao fato que o melodrama, naquele momento sócio-histórico, agradava a todas as classes, cada uma delas, entretanto, compreendendo-o no limite de suas capacidades e interesses, configurando culturas distintas postas frente à mesma encenação:

A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante (...). A burguesia, que tem em mãos os negócios (...)

aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais (...). A aristocracia, tanto a antiga quanto a nova, não deixava, tampouco, de misturar-se ao populacho nos bulevares para assistir aos espetáculos que, ao menos nos melodramas clássicos, preservavam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido (THOMASSEAU, 2005, p. 14).

Neste ponto, deve-se destacar que o *status* literário do melodrama oscilava entre o desprezo e a prolongada apreciação crítica, dialogando, no caso do melodrama romântico, intensamente com o enredo romanescos, conforme já se fez alusão, que lhe serve de reserva para peripécias e intrigas variadas. Por outro lado, em decorrência de suas intrincadas características, alguns estudiosos outorgam-lhe a condição de sucessor da tragédia, de tal maneira que:

o melodrama seria a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensejou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constitui, tanto da perspectiva artística quanto ideológica. Por isso mesmo, sua carreira não permanece restrita ao romantismo, mas vem a ultrapassá-lo em larga medida. (Huppés, 2000, p. 10)

Deve-se atentar, porém, que pesquisadores indicam um período atribulado em que se destacou a desqualificação do conteúdo melodramático e que se associa especificamente à República e ao bonapartismo, ápice do Romantismo francês (THOMASSEAU, 2005):

Com a queda do Império, a mentalidade coletiva muda, assim, também a composição e recepção dos melodramas vão ser consideravelmente modificadas. A submissão aos valores tradicionais, cívicos e guerreiros começa a afrouxar (...), assiste-se a uma inversão de valores e à introdução de novos elementos na temática e na tipologia do gênero (...).

Com efeito, drama e melodrama românticos confundem-se (...). Ambos apoiam-se, ainda sobre a estrutura estabelecida pelo melodrama clássico (...) e apropriando-se a seu modo do gosto pelos efeitos e pela cor local, do senso do ritmo, do 'entrecho', da encenação, da oposição maniqueísta entre as forças do bem e as do mal (...). (THOMASSEAU, 2005, p. 63-65-66)

Ainda assim, embora possa refluir ao longo dos anos, assumir outras nuances, o gênero, no decorrer do século XX, encontrou, nos meios de comunicação de massa, mecanismo significativo para a sua expansão, posto que, desde a sua origem, o melodrama não se mostrou afeito a ambiguidades linguísticas, nem a torneios verbais rebuscados, de modo que a sua compreensão configura-se de maneira acessível a qualquer público, mesmo aquele que se apresenta incapaz de abarcar certas sutilezas do entrecho – parece plausível, nesta perspectiva, acrescentar que o romance, em sua gênese, segue uma linha semelhante, abrindo mão da temática grandiosa e do tom grandiloquente das tragédias e das epopeias para

fazer-se compreensível ao homem burguês que não dispunha do lastro cultural para entender as intrincadas tramas daqueles gêneros consagrados na antiga Hélade.

Saliente-se, neste aspecto, que o romance, tão louvado pela contemporaneidade e fonte inesgotável de estudos, não se furtou de, em primeiro lugar, consolidar-se entre os extratos menos letrados da sociedade que emergiu com a modernidade e dialogar com as formas em vigor, assimilando-as, negando-as, inter-relacionando-se. Destinado à classe social que surgia com o advento da Revolução Industrial, o romance foi identificado como uma representação menor e, somente mais tarde, alcançou o seu reconhecimento, enquanto, ao contrário, “a palavra melodrama torna-se um termo pejorativo” (THOMASSEAU, 2005, p. 66).

Em *A ascensão do romance*, Ian Watt (1990), dedicando-se, portanto, especificamente ao texto romanesco, aponta um movimento pendular que favorece a burguesia e que rompe com a aristocracia. O autor parece propor a derrota dos ideais que foram defendidos por esta e o crescimento dos móveis daquela, vendo-se, desse modo, a derrocada dos universais em favor do individualismo, do capitalismo. Assim sendo, teria sido somente com a afirmação econômica da burguesia que o romance adquiriu *status* literário e, como tal, tem se mantido, ainda que, para a sua sobrevivência, haja sido “reinventado” em diversas circunstâncias. Efeito correlato da nova conformação social burguesa, por outro lado, ver-se-ia surgir o drama que, em tese, já não segue os mesmos preceitos da tragédia que fora observada por Aristóteles, mas se associa e confunde com o melodrama: “que eram escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e encenados nos mesmos teatros”. (THOMASSEAU, 2005, p. 65).

Note-se, no entanto, que Hauser (1998) entende o melodrama como herdeiro dos princípios formais que compuseram as obras de Ésquilo e seus sucessores, posição que é, cabe ressaltar, corroborada por Thomasseau (2005). Predomina a preocupação com a regularidade, o respeito à unidade e aos três atos, de modo “evitar tudo o que pudesse ferir a decência teatral” (THOMASSEAU, 2005, p. 29):

De fato, e paradoxalmente, o melodrama clássico, drama dos encontros fortuitos e do desfecho rápido das crises (...) se acomodava bastante bem a um certo retraimento espacial e temporal. Na maior parte do tempo, o autor, nas rubricas iniciais, delimitava um perímetro preciso: a variedade de cenários se construía então na alternância de cenas de interior e de exterior, descrevendo um mesmo lugar, mais ou menos amplo ‘num espetáculo que o olho possa abarcar sem esforço’. (THOMASSEAU, 2005, p. 30)

A par destas considerações, entretanto, faz-se pertinente destacar, conforme assinala Huppés (2000), a flexibilidade do gênero melodramático ao assumir o feitio de crônica e

tematizar assuntos cotidianos – daí ser-lhe atribuída uma sensibilidade à atmosfera da época e a capacidade de filtrar emoções à flor da pele, sendo que, além disso, a peça costuma pré-definir a moral das personagens como forma de indicar a interpretação pretendida e o faz com clareza inequívoca. Com isso, reduz-se o esforço do público para a compreensão, facilitando a aproximação, o interesse. Onde, provavelmente, prospere a conotação pejorativa, com frequência, atribuída ao gênero melodramático, que é associado a representações maniqueístas da realidade, à falta de verossimilhança, o que representa um esquema “por demais simplificador”. (THOMASSEAU, 2005, p. 9) Justifica-se, neste sentido, a consagração de uma noção que assume tons esquemáticos e reducionistas, a qual, ainda, na atualidade, acompanha o gênero, considerando-o:

um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício. (THOMASSEAU, 2005, p. 9)

Assim compreendido, o melodrama margeia o universo erudito, ainda que seja possível identificar certa admiração pelas técnicas melodramáticas, assim como é inegável o sucesso de público que o modelo sempre despertou. Neste ponto, o entendimento que se tem a respeito do melodrama parece nascer de um preconceito com as manifestações artísticas tidas como populares, uma vez que:

o melodrama, desde seu surgimento, foi associado à ideia de teatro popular, ou popularesco, e a cada vez em que se utiliza o tempo ‘popular’ com relação ao teatro, este sofre, imediatamente, um pré-julgamento desfavorável. (THOMASSEAU, 2005, p. 10)

Ressalve-se, mais uma vez, as ponderações teóricas de Hauser (1998) que, no período neolítico, reconhece uma arte popular como obra de camponeses, alertando que, na medida em que o capital passou a determinar as relações sociais, a arte popular assumiu a conotação de arte emanada das classes dominadas, aquelas que não detêm o poder político e econômico, advindo, daí, em grande parte, o tom pejorativo que acompanha o melodrama. Neste, é inegável, porém, a expressão da dinamicidade que acompanha a arte, assim como a capacidade que lhe é inerente de se adaptar às circunstâncias externas, incluindo o meio econômico e político de inserção, assim como a diversidade de espectadores, conforme já se fez referência nas palavras de Huppés (2000):

A lenta transformação que afeta, durante todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, em particular o teatro, conjugada ao surgimento, na época da Revolução [Francesa], de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se convencionou chamar 'estética melodramática'. (THOMASSEAU, 2005, p. 13)

Acrescente-se que a estrutura do melodrama considerado clássico por Thomasseau (2005) colaborou para a sua aceitação, do mesmo modo que a temática levada aos palcos nos anos que se seguiram à Revolução Francesa, tendo em vista que havia, nas representações melodramáticas, um estatuto que agradava os interesses das diversas classes sociais, conforme já demonstrado. No que concerne à estrutura do melodrama, Huppés (2000) identifica dois polos opostos que são colocados em ação, havendo, de um lado, a virtude que é duramente testada e, ao final, triunfa; especialmente naquele melodrama que Thomasseau (2005) considera clássico, uma vez que, em textos posteriores, pode-se verificar, por exemplo, a morte do herói: "(...) a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói" (THOMASSEAU, 2005, p. 65). De outro lado, no melodrama clássico, emerge a vilania, a princípio, vencedora em face dos seus ardis, mas que acaba sucumbindo à ordem estabelecida, retomando-se o estado original, em que a serenidade, a paz familiar, a conservação dos valores sociais em voga são reafirmados – mesmo que, no melodrama romântico, note-se certa alteração em que se vê os "vilões sobrevivem, mesmo a seus crimes" (THOMASSEAU, 2005, p. 65). Assim é que, em sua estrutura convencional, constata-se:

uma estrutura estritamente tripartite, com um forte antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício, numa palavra, uma trama facilmente entendida e economicamente desenvolvida (...). (HAUSER, 1998, p. 703)

Dessa forma, no caso particular do melodrama clássico, pode-se constatar que há uma harmonia pré-existente e que é entendida como a normalidade com que devem desenrolar-se os fatos, sendo castigado, ao final, o desvio de conduta, o desrespeito às instituições sociais, enfim, o *status quo* estabelecido pelo (s) grupo (s) que se encontra (m) no exercício do poder político e econômico. Tendo como ponto de partida a oposição bem (polo positivo) e mal (polo negativo), sendo que, de um modo geral:

o polo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças a reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa



uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. (HUPPES, 2000, p. 26)

O que se infere, a partir destas observações apresentadas pelos pesquisadores, é certo tom didático que individua o texto melodramático, isto é, o desejo de fazê-lo um exemplo daqueles valores morais que devem prevalecer em sociedade para que se estabeleça, o que se convencionou considerar, um bom e harmonioso convívio entre os indivíduos, de tal modo que o vício ou, em outros termos, o caráter vingativo, egoísta, cruel do vilão deve ser castigado, enquanto a virtude tende a ser recompensada. Esta estrutura, por seu turno, far-se-á presente do ponto de vista temático em que duelam o bem e o mal levando ao palco alguns valores consagrados pela cultura branca, ocidental, como a família e a religião.

#### **4.1 Entre as origens e a aceitação (crítica e popular)**

Ao considerar-se que o melodrama emerge após um processo histórico turbulento, atraindo um público variado e, ademais, sendo concebido como um gênero com características mais ou menos fixas, de fácil entendimento, cabe rastrear parte de sua origem – sem o propósito de, no limite do presente estudo, esgotar o tratamento que a questão suscita – para que se possa refletir mais profundamente sobre esta modalidade de representação literária. Assim posto:

Desde os primeiros sucessos do gênero, colocou-se para críticos e autores, em diferentes termos, a questão das origens do melodrama. Enquanto as salas oficiais se esvaziavam e a multidão se espremia nas bilheterias do Ambigu, ou da Porte de Saint Martin, os críticos, pouco perspicazes em sua maior parte, tiveram uma reação de desprezo por aquele gênero misto que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade (...).

O melodrama, durante todo o século, iria permanecer neste estatuto ambíguo; ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores de literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática. (THOMASSEAU, 2005, p. 16)

A par da má vontade da crítica, havia, contudo, de outro lado, o esforço de autores como Pixérécourt que buscavam antecedentes mais honrosos para os seus textos, de tal sorte que o melodrama lotava os espaços de encenação, diante de uma plateia encantada, sobretudo, com os efeitos cênicos, com o forte apelo visual, a predominância do traço mímico, o gestual que lhe facilitava a compreensão, em tempos que o analfabetismo grassava a Europa.

Huppés (2000) localiza a gênese melodramática na Itália, vinculando-a ao gênero operístico. O postulado da pesquisadora está centrado na defesa de Thomasseau (2005) que identifica a mesma origem, observando que o melodrama, em solo italiano, adquirira a conotação de “um drama inteiramente cantado” (THOMASSEAU, 2005, p. 16), definição que pode ser expandida para “união do texto teatral com a música, quando esta última intervém nos momentos mais dramáticos pra exprimir a emoção de uma personagem silenciosa”. (CAMARGO, 2009, s/p)

No entanto, Camargo (2009) questiona esta definição, pontuando que existe uma diferença significativa entre a apresentação de uma ópera propriamente dita, em que predomina a música, o canto, e um texto melodramático, ainda que o pesquisador reconheça pontos de contato, invasões, diálogos que se podem operar entre as duas formas artísticas. Em suas reflexões, Camargo (2009) ainda sublinha que a relação entre música e texto pode ser encontrada em apresentações, por exemplo, nos teatros de feiras, anteriores ao surgimento do melodrama propriamente dito, de tal forma que o estudioso admite um antecessor helênico para o gênero em estudo, encontrando-o na pantomima. Camargo (2009), além de associar a origem melodramática à pantomima greco-romana, identifica, no melodrama, uma fina linha que o vincula às tragédias familiares de Eurípedes, como *Alceste*, *Medeia* e *Ifigênia em Táuride*, ressaltando, porém, que os textos gregos também exerceram forte influência sobre a ópera:

Sim, o melodrama relaciona-se com muitas, senão todas as formas teatrais precedentes, e faz a pirataria explícita de todos os gêneros contemporâneos, ou, para sermos mais comportados, constrói sua textualidade em diálogo pleno com os intertextos da cultura e da arte (...). (CAMARGO, 2009, s/p)

A par destas discussões, em conformidade com a maioria dos pesquisadores, é factível determinar-se uma data mais ou menos definida para a aparição do gênero melodramático: 1795. De fato, se, de um lado, o melodrama aparece praticamente de modo contemporâneo à estética romântica, de outro lado, concebendo-o como representação teatral, Camargo (2009) realça o seu forte vínculo com a pantomima, quer seja pela gestualidade, quer seja pelo caráter de improvisação que lhe é conferido. Expresso em outros termos, Camargo (2009) recompõe a origem do melodrama entre gregos e romanos:

Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima, em forma silenciosa, nascerá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava. (CAMARGO, 2009, s/p)

Braga (2006), entretanto, adverte que, com o advento do Cristianismo e, como decorrência do livre arbítrio, as formas teatrais gregas não encontraram mais respaldo, exaurindo-se a ideia de fatalidade ou a inexorabilidade do destino, do mesmo modo que não se sustentava mais a finitude absoluta representada pela morte, determinando, como corolário, um novo tipo de personagem, uma figura construída mais próxima à realidade, suscetível aos embates entre o bem e o mal, ou seja, plasmando-se os caracteres da vilania e do heroísmo, os quais, no caso do melodrama, se encontram em polos opostos e em constante conflito.

O francês Pixierécourt é considerado, pela crítica, como o autor que levou ao palco o primeiro texto melodramático, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), que, de acordo com Thomasseau (2005), deve a sua originalidade muito:

menos em propor inovações que de ter organizado de forma original elementos já largamente explorados e reconhecidos; é isso o que explica ao mesmo tempo o entusiasmo unânime que ela suscitou e o fato de que, durante quinze anos, *Coelina* fixou o arcabouço e os cânones do melodrama clássico (THOMASSEAU, 2005, p. 26).

Cabe explicar, neste particular, que a referida obra teria sido encenada, segundo o seu autor, cerca de 390 vezes em Paris e teria tido aproximadamente 2000 representações nas províncias do interior, exemplificando, desse modo, o entusiasmo público pela nova forma teatral (THOMASSEAU, 2005). Quando se considera a originalidade de *Coelina*, de Pixierécourt, entendendo-a como a síntese das modificações artísticas que marcaram o século XVIII, Thomasseau (2005) argumenta a necessidade de sublinhar que muitas peças tiveram a sua origem nos teatros de feiras e dos bulevares adeptos às inovações teatrais, por mais absurdas ou extravagantes que pudessem ser, pondo, ao mesmo tempo, em contato homens de todas as condições que encetaram uma obra verossímil e que, de modo análogo, constituía uma forma trágica de representar aqueles anos conturbados que sucederam a Revolução Francesa e as transformações econômicas e sociais que seriam provenientes da Revolução Industrial.

Neste ponto, parece inegável, seguindo-se a linha de raciocínio posta por Thomasseau (2005), que o melodrama era conhecido pelos artistas que ocupavam as praças e que, de tempos em tempos, excursionavam pelo interior, em caravanas, disseminando a sua arte, estabelecendo-se, neste particular, novamente, uma interlocução entre o teatro popular, de rua, itinerante e as manifestações parisienses apresentadas para todas as classes e da qual estas classes apropriavam-se conforme os seus interesses e objetivos. Outro aspecto que merece destaque diz respeito às proibições que, em diferentes épocas, os artistas melodramáticos

sofriam por parte do governo central, obrigando-os a adequar-se às novas normas, substituindo o texto pela mímica ou pela pantomima, valendo-se de cartazes explicativos, tendo em vista que, em determinados períodos de sua história, o melodrama também sofreu o influxo da censura, do autoritarismo que, por vezes, pontua na história humana (THOMASSEAU, 2005).

No entanto, Thomasseau (2005), apesar de reconhecer as mudanças que plasmaram o texto melodramático nos anos finais do século XVIII, esclarece que os dois decênios iniciais do século XIX ainda contemplaram o melodrama em uma acepção clássica, em que os autores e os atores de então valer-se-iam de toda sorte de equipamentos que lhes eram contemporâneos e que serviam para enriquecer a cena, viabilizando a representação de grandes acontecimentos como incêndios, inundações, erupções vulcânicas, potencializando a impressão e a assimilação de procedimentos que seriam constantes daí em diante, mas que se faziam restritos ao espaço cênico e que existiam com o propósito, além de impressionar a plateia, facilitar-lhe a compreensão dos eventos apresentados no palco.

As novas alterações que se sucederiam, entre outros pontos, porém, dividiriam o melodrama em quadros, em que o espetáculo passaria a ser apresentado em cinco atos, ainda que outras características tenham se mantido praticamente imutáveis. “No núcleo permanece a ação extraordinariamente dinâmica, a exploração de motivos sentimentais, além do cuidado no tratamento do espetáculo propriamente dito”. (HUPPES, 2000, p. 28) Apesar disso:

drama e melodrama românticos confundem-se desde seu nascimento (...). Ambos apoiam-se, ainda, sobre a estrutura estabelecida pelo melodrama clássico, dando-lhe uma tonalidade e uma temática novas e apropriando-se a seu modo do gosto pelos efeitos e pela cor local, do senso de ritmo, do ‘entrecho’, da encenação (...) e propondo, em suma, um estilo de drama mais preocupado com suas próprias invenções e sua própria lógica do que com o realismo e a verossimilhança. (THOMASSEAU, 2005, p. 66)

Em qualquer das modalidades – clássico ou romântico -, com o propósito de conferir agilidade ao texto, explicando situações que não poderiam ser encenadas ou que retardariam em demasia o desenvolvimento da ação, o autor melodramático acaba recorrendo aos apartes, aos monólogos e às confidências. Elementos que, muitas vezes, também, serviriam para dar unidade a um texto, eventualmente, fragmentado, elíptico e, não raro, adaptado a partir de um romance conhecido:

Semelhantemente ao coro da tragédia grega, esses recursos favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena (...).

Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história demanda decifrar o ânimo oculto. (HUPPES, 2000, p. 74).

Thomasseau (2005), por sua vez, concede realce ao monólogo, compreendendo em duas situações em particular: o monólogo recapitulativo e o monólogo patético. No primeiro caso, têm-se as informações anteriores aos fatos representados e que servem à compreensão do espectador. O monólogo recapitulativo pode aparecer no início do espetáculo, como uma apresentação das peripécias que antecederam ao início da intriga, ou no decurso do drama, sempre que uma situação determine, para o seu desenlace, a recuperação do sentido da trama. “São de modo geral os personagens dramaticamente neutros, como o ingênuo ou a doméstica que utilizam este gênero de monólogo” (THOMASSEAU, 2005, p. 31):

O segundo tipo de monólogo tem um papel menos funcional, mas também essencial: ele serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos (...), seja o da vítima, que se lamenta e invoca a Providência, com trêmulos de orquestra e reticências no texto (THOMASSEAU, 2005, p. 31).

Os apartes, que Prado (2011) considera recurso recorrente no melodrama, por seu turno, são, com frequência, um instrumento concedido ao vilão que mantém o público a par das suas armações, dos ardis que trama, das intenções ocultas que carrega. Cumpre referir que, diferente do monólogo, em que se supõe a solidão, o aparte pressupõe a presença do público, estabelecendo-se um diálogo com ele. Dessa forma, este recurso parece ter caído em desuso, sobretudo, após as inovações encetadas pelo teatro realista.

Por fim, o confidente é representado pelo amigo perfeito, o empregado fiel, diante dos quais toda e qualquer máscara cai, as defesas individuais são retiradas e o inconfessável pode ser confessado, sem interdições de qualquer ordem. Entretanto, Prado (2011) argumenta que estes recursos guardam certo grau de artificialidade, de modo que o pesquisador considera que as ações da personagem são mais reveladoras de sua índole do que outros artifícios de revelação interior.

De qualquer forma, conforme Huppés (2000), quer sejam monólogos, quer sejam apartes ou confidências, estes elementos, no caso do melodrama, prestam-se, sobremodo, a envolver o público, seduzi-lo, torná-lo parte integrante do espetáculo, posto que a plateia partilha determinadas informações que estão restritas a certas personagens, sendo-lhe permitido tomar o partido da virtude porque reconhece o mal que pode ser deflagrado pela vilania e as conseqüências daí advindas.

Sob tal ótica, isto é, compreendendo-se que, de um lado, põe-se o vilão e, de outro, a vítima, as personagens centrais adquirem relevância, assim como as personagens secundárias que sustentam a trama e, em muitos casos, concedem-lhe logicidade, agilidade:

Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares (...). Por outro lado, através dos personagens secundários são dados aos espectadores os elementos que lhes permitirão reconhecer e classificar os personagens principais. (THOMASSEAU, 2005, p. 39)

Assim consideradas, pode-se atribuir às personagens a característica da *personae* grega, isto é, personagens que assumem máscaras representativas de um dado traço de personalidade, tendente ao vício ou à virtude. Dessa forma, a recorrência nos textos será firmada pelo vilão, pela vítima inocente, pelo cômico – que, muitas vezes, é substituído por um serviçal, a quem compete, através de monólogos ou apartes, situar a plateia no andamento do espetáculo -, além de personagens que podem ser tidas como secundárias, como é o caso do pai nobre, do protetor desconhecido e generoso. No que tange às ações desenvolvidas pelas personagens, Huppés (2000) compara-as às ações trágicas e explica que a:

força implacável da escolha, que dilacera a tragédia, é contornada no melodrama. Num certo sentido, este passa ao largo dos dilemas brutais que jogam os heróis trágicos entre duas ordens de razões, ambas aceitáveis. Aqui as personagens se movimentam num mundo mais simples (...).

Na tragédia não é simplesmente o bem e o mal que se chocam. Testemunha da lei de Talião, o teatro trágico mostra que, uma vez concretizado o erro, importa resgatá-lo na base do olho por olho. O embate é travado, portanto, unicamente no eixo da negatividade. Entre a falta e a desgraça. Tudo o que se pode fazer fica limitado a retardar a punição inevitável. As personagens, por sua vez, são complexas, ambíguas. Elas convivem com a dúvida e a culpa, sob a iminência da catástrofe. (HUPPES, 2000, p. 111-112)

Por sua vez, no texto melodramático, constata-se uma divisão maniqueísta do mundo, em que vilão e herói desvelam-se, em geral, desde o início e agem conforme a identidade previamente anunciada. Desse modo, os maus, por exemplo, têm ciência do seu temperamento e não se preocupam em escondê-lo, enquanto os bons confiam na justiça, ainda que tardia, e sequer os seus malfeitores parecem despertar-lhes sentimentos negativos. “Conscientes da superioridade dos ideais que abraçam, os bons não cogitam mudar de lado ou incorporar ardis escusos. Se não têm condições de reagir, aceitam sofrer em vez de trocar de partido” (HUPPES, 2000, p. 113). Daqui, deriva o tema da perseguição, enunciado por Thomasseau (2005), que o considera como o cerne da intriga no melodrama, corporificado pela figura do vilão:

Antes de sua chegada, o mundo do espetáculo é ainda harmonioso; após a sua punição os mal-entendidos se dissipam, as famílias se reestabelecem, tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido ao longo de aproximadamente três atos. (THOMASSEAU, 2005, p. 35)

A destituição do mal servia para refazer o equilíbrio que o precedera e, ao mesmo tempo, restituir ao herói ou à heroína – ou ambos – a paz que fora abalada, pelo menos, no melodrama clássico, haja vista que, conforme se transformavam as representações, Thomasseau (2005) explica que, em muitos casos, a restituição do equilíbrio inicial pode ser alcançado apenas com a morte do herói ou da heroína.

#### 4.2 A personagem – entre a vilania e o heroísmo

Ao proceder à análise do romance, em *Aspectos do romance*, Forster (1974) estabelece uma distinção prévia entre pessoa e personagem, atentando para o fato que mesmo a personagem, a qual, no texto literário, representa uma pessoa, não trará todas as características que são específicas daquele indivíduo em particular, tendo em vista que é impossível ao autor de uma obra ficcional apreender toda a singularidade que caracteriza uma pessoa, que é única, diferente de todas as demais. Assim posto, o pesquisador explica que, em primeiro lugar, o autor não tem acesso aos sentimentos, às percepções do ser humano (pessoa) em sua totalidade e que, ademais, o romance, o drama ou quaisquer outras formas ficcionais significam uma recriação baseada em fatos nem sempre reais, mas, em geral, verossímeis:

Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação. Sua natureza, no entanto, está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. (FORSTER, 1974, p. 34)

De imediato, cumpre, pois, entender a personagem como uma (re) criação do mundo circundante e que posta nos diferentes gêneros literários, enquanto que à História compete o universo “das ações, e do caráter dos homens apenas até onde lhe é possível deduzi-lo de suas ações” (FORSTER, 1974, p. 35). Dessa forma, o estudioso observa que tudo – em especial, as paixões, os interesses, os valores do ser humano - passa a ser objeto da ficcionalidade, de tal modo que “o historiador registra, enquanto o romancista deve criar” (FORSTER, 1974, p. 36).

Neste particular, deve-se recorrer aos estudos da chamada Nova História, posta em voga, ao longo dos anos setenta do século XX, por Pierre Nora, Peter Burke, Jacques Le Goff, entre outros, para retirar do historiador o seu compromisso com a verdade e não legar ao autor

dos textos literários única e exclusivamente a responsabilidade pela ficção. Neste aspecto, Veyne (1998) considera que a História é, a exemplo do texto literário, uma narrativa de eventos, não sendo possível ao referido ramo do conhecimento reviver os fatos tal como aconteceram, valendo-se para interpretá-los e trazê-los à cena de depoimentos, documentos e todas as fontes de pesquisa que lhe forem acessíveis:

(...) o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página (...), em nenhum caso, o que os historiadores chama um evento é apreendido de uma maneira direta e completa, mas, sempre, incompleta e lateralmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios. (VEYNE, 1998, p. 18)

Adotada esta perspectiva, posterior aos estudos de Forster (1974), parece claro que o historiador preenche os vácuos deixados pela ausência de fontes confiáveis, não sendo, portanto, apenas responsável pelos registros *ipsis litteris* dos fatos, assumindo, uma aceção criadora na mesma concepção que Forster (1974) atribui ao romancista, ao teatrólogo, por exemplo. O que é caro, porém, para Forster (1974), é o caráter ficcional da personagem, diferenciando-a da pessoa, que pode ser objeto de análise do historiador. Evidencia-se, dessa forma, que mesmo a pessoa que possui existência real ao ser tomada como personagem circunscreve-se ao texto, isto é, a personagem apenas pode representar, no universo ficcional, uma pessoa, mas não será aquela pessoa em seus caracteres absolutamente peculiares:

Aqui devemos concluir nossa comparação entre aquelas duas espécies afins: *homo sapiens* e *homo fictus*. O *homo fictus* é mais indefinível que seu primo. É criado nas mentes de romancistas [e teatrólogos], que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. (FORSTER, 1974, p. 42)

Contudo, em relação à espécie que Forster (1974) denomina *homo fictus* tem-se a apreensão de sua totalidade, naquele ponto em que o escritor libera-o para o leitor e/ou espectador, tendo-se, neste sentido, a possibilidade de acompanhar a trajetória da personagem desde o seu nascimento até a sua morte, com um elemento facilitador que é dado pelo ficcionista que permite saber, em relação ao *homo fictus*, “mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só” (FORSTER, 1974, p. 43). O *homo fictus*, conforme o designa Forster (1974), é, na verdade, a expressão de um conjunto de palavras e orações frasais que o autor do texto ficcional mobiliza para traçar-lhe as características principais, construir-lhe uma história, dotá-la, enfim, de um sentido que se expressa em suas ações, artimanhas, ilusões, em seus valores e propósitos que a movem.



Faz-se pertinente, neste ponto, acrescentar as ponderações de Rosenfeld (2011) que diferencia o texto literário e os demais textos:

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária. (ROSENFELD, 2011, p. 17)

Parece aceitável, em decorrência das considerações teóricas apresentadas, e que têm, até aqui, como ponto de partida, teóricos que refletem sobre a personagem no texto narrativo, estabelecer-se uma assertiva, ainda que simplificadora, a respeito da personagem – que é o foco principal nesta etapa do trabalho -, qual seja: trata-se de um ser com existência mais ou menos completa, isto é, um ser sobre o qual se detém informações que podem circunscrever-se a uma determinada etapa de suas vivências ou abarcar desde o seu nascimento até a fim de sua vida, fazendo-o, porém, no limite estrito do texto. Assim compreendida, a personagem não tem existência real, não se estrutura como um ser humano, com ossatura, nervos, músculos, mas corporifica emoções, sensações que podem ser características das pessoas que habitam a realidade circundante ou distante. Considera-se, por conseguinte, significativa a afirmação de Segolin (1978), quando se dedica à análise da personagem e toma, como ponto de referência, em parte de sua abordagem, as teorias desenvolvidas por Vladimir Propp, entendendo-a meritória ao tentar:

vincular a noção de personagem à especificidade do discurso narrativo, libertando-a de abordagens pseudoliterárias, tendentes a entendê-la sob prismas de todo estranhos à obra vista do ângulo da peculiaridade de sua linguagem. Além disso, outro ponto positivo da tese proppiana (...) é a comprovação do alto valor funcional da personagem no desenrolar da intriga (...). E isso de tal modo é importante, que nos parece válido afirmar (...), que um dos vetores básicos de transformação da narrativa é constituído pelas alterações introduzidas na fisionomia específica deste ser funcional. (SEGOLIN, 1978, p. 73)

No caso do melodrama, as personagens corporificam a luta entre o vício e a virtude e, assim sendo, elas dividem-se em duas categorias claramente observáveis, em que, de um lado, está o vilão (representante do vício, da degenerescência moral) e, de outro lado, o herói ou a heroína (símbolo da virtude perseguida que, ao final, triunfará):

Aqui as personagens se movimentam num mundo mais simples. Não há nuances. O universo das possibilidades humanas está reduzido a duas alternativas rotuladas desde o começo, uma corresponde ao bem; a outra, ao mal. O conflito é claramente um embate entre campos separados e as personagens – como os espectadores – têm suficiente lucidez para distinguir um do outro. Tanto o vilão como o herói anunciam sua identidade. (HUPPES, 2000, p. 111-112)

Convém agregar um esclarecimento posto por Rosenfeldt (2011) quanto à personagem no teatro, isto é, quanto à personagem que, através do corpo do ator, adquire vida, voz no palco:

A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nela que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e o cenário, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência – visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que o mais ocasional ‘disse ele’, ‘respondeu ela’ do narrador torna-se supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorveram’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como na realidade. (ROSENFELD, 2011, p. 29)

Ressalve-se que as personagens que se acham no palco não têm existência real, firmemente datada e/ou localizada no espaço, são detentores de uma personalidade criada, emanada de um texto calcado em uma narrativa, no desenrolar de ações que têm, por trás, um autor que lhes concede existência no papel de modo que tal existência, as configurações físicas e emocionais restringem-se ao texto que o ator representa em cena, sem, contudo, necessariamente, identificar-se com os sentimentos expressos por sua personagem:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção. Contudo, no teatro, a personagem não constitui a ficção mas ‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo (...). É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. (ROSENFELD, 2011, p. 31)

No caso específico do teatro, deve-se considerar a “leitura” do texto que é feita pelo ensaiador e pelo ator, os quais outorgarão à personagem uma parte de suas experiências pessoais, artísticas:

Na maior parte das vezes, principalmente com os atores de talento, a materialização física de uma personagem a ser criada surge espontaneamente, desde que se tenha estabelecido os valores interiores certos. (STANISLAVSKI, 2012, p. 27)

A (re) criação da personagem, ademais, no caso particular do teatro, também se encontra afeita aos mecanismos, aos “truques” que lhes são sugeridos ou impostos:

Enquanto descrevia essas experiências pessoais, Tórtsov foi cerrando um olho que imperceptivelmente, como se um começo de terçol o incomodasse. Ao mesmo tempo arregalou bem o outro olho erguendo a sobrancelha. Tudo se fez de tal modo que mal poderia ser percebido até pelos que estavam mais perto. Entretanto, mesmo essa pequena alteração produzia um estranho efeito. Ele, naturalmente, ainda era Tórtsov, mas estava mudado e a gente já não tinha confiança nele. Sentia-se nele malícia, astúcia, grosseria, qualidades que, todas elas, pouco se relacionavam com o seu eu verdadeiro. Foi só quando parou de atuar com os olhos, que ele voltou a ser o nosso bom e velho Tórtsov. Mas era só envesgar um olho... e lá vinha outra vez aquela astuciazinha maldosa, mudando-lhe completamente a personalidade. (STANISLAVSKI, 2012, p. 29)

Alguns recursos enunciados pelo autor servem, sobretudo, para estabelecer a constituição de personagens tipo, isto é, “construções extremadas, que reúnem em si um número reduzido de características e emoções, sendo então dotados de uma menor mobilidade de caráter e/ou personalidade” (Braga, 2006, 39). De acordo com Prado (2003), muitas companhias teatrais brasileiras entre os anos de 1920 e 1940 baseavam o seu plantel artístico entre atores capazes de corporificarem tais tipos: a matrona, o avaro, o coxo, entre outros e, a partir daí, realizavam a seleção das peças a serem encenadas.

Ainda que, no melodrama, as personagens, segundo os teóricos em estudo, percam em profundidade – constituindo, em sua maioria, tipos -, haja vista que a sua elaboração coloca-as em polos diametralmente opostos e com caracteres previamente definidos, sendo, em decorrência da estrutura do gênero, construídas de modo esquemático, apresentando caracteres que as individualizam como heróis e vilões, são elas que animam a cena e conquistam a plateia, quer seja pela empatia, quer seja pela rejeição, destacando-se, desse modo, a importância da sua existência e da sua representação cênica como elemento fulcral para o andamento da peça teatral, no caso, melodramática, tendo em vista que “nada existe a não ser através delas (...), tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. (PRADO, 2011, p. 84) Neste sentido, cabe retomar os ensinamentos aristotélicos em sua *Poética* ao referir-se aos meios de imitação, observando que tragédia e comédia “se denominam dramas, pelo facto de se imitarem agentes” (ARISTÓTELES, 2003, p. 106), de tal forma que, na concepção do estagirita, cumpre à personagem mediar a história e o seu desenrolar.

Tomando-se como ponto de reflexão a personagem no teatro melodramático e considerando-se que o seu público primevo tenha sido uma plateia não acostumada ao rigor literário, parece aceitável que se postule certa confusão entre pessoa e personagem, donde

deriva o sentido destas ponderações que ora são postas em foco, uma vez que, conforme ensina Prado (2011), a quem faltasse imaginação conceder-se-ia o direito a “acreditar” na ficção que lhe é imposta pelos sentidos: olhar e audição. Caso exemplar, relembra o autor, deu-se com o teatro jesuítico no Brasil, pelo qual os religiosos catequizaram o elemento autóctone. Na mesma medida, justificar-se-ia a exclusão do coro, tão caro aos tragediógrafos gregos, que constituiria um elemento estranho ao observador menos preparado, definindo-lhe que, diante de si, havia uma representação, enquanto que somente personagens em cena podem dar-lhe a falsa impressão de uma realidade vívida e presente.

No caso particular da representação melodramática em que bem e mal são postos em situações opostas e duelam entre si, o espectador tem a seu favor elementos que lhe propiciam identificar a dualidade, o duplo que conformam vício e virtude: a caracterização da personagem pode ser-lhe um indício, mesmo que, eventualmente, o vilão possa aparecer com um semblante bondoso, uma postura digna, mas o seu caráter revela-se no desenrolar da trama e o seu caminho, a partir daí, não tem volta, a derrota é previamente anunciada – a personagem que “absorveu” as palavras do texto tem o seu desenlace já determinado exatamente na medida em que tal absorção traçou os seus rumos. O vilão, assim entendido, é por natureza um perturbador, um agitador da ordem reinante, atuando como opositor ao protagonista, ele exprime os caracteres contrários a este, dados como manifestação daqueles aspectos que a sociedade dominante compreende como características do bem – assim sendo, ao vilão cabe a corporificação do mal, conforme concebido pela sociedade de inserção em que se produz o texto ficcional:

O Melodrama é um gênero teatral com características específicas, como a presença de personagens-tipo e a sugestão de um modo de interpretar grandiloquente que já se faz presente na dramaturgia. Dentre os personagens-tipo, o Vilão se destaca como o antagonista que, em grande número de obras, conduz a trama da peça, ou seja, acaba protagonizando a ação. (HARTMANN, WEISHEIMER E BERTICELLI, 2006, p. 8)

Em conformidade com Propp (1984), vilão é aquele que se dedica à consecução do mal, atuando em um polo inverso ao heroísmo, é uma personagem que se apresenta contrária à moral e usa meios escusos para obter os seus propósitos. No caso particular do melodrama, o vilão não se presta, contudo, a por em dúvida os valores tradicionais, questioná-los ou problematizá-los como o fizeram, no romance, os protagonistas não heroicos de Stendhal, Balzac e Flaubert e que estabeleceram uma longa galeria de personagens fracos, incompetentes, inseguros que de maneira implícita ou “explicitamente lançam dúvidas sobre

os valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis.” (BROMBERT, 2001, p. 14) Ao contrário, os vilões melodramáticos são pautados pela ciência do mal e agem sob tal influência.

Thomasseau (2005), no caso do vilão, considera que, em geral, há dois tipos que aparecem com mais frequência: o fidalgo malvado que, em seus traços, apresenta todos os ideais da virtude, mas, em razão de um acontecimento ou de um contratempo qualquer – que o faça insatisfeito -, desvela o seu lado negro, sobressaindo-se o orgulho, a cólera, a crueldade. Por outro lado, há o “gênio mau da família” (THOMASSEAU, 2005, p. 40) capaz de corromper uma personagem virtuosa e desorganizar a estrutura precedente, revelando-se, mesmo depois de longa convivência. Apesar disso, deve-se considerar que:

melodramaturgos preferiam entretanto colocar em cena a chegada inopinada de um vilão detentor de um segredo que comprometeria o herói ou a heroína. Sua aparência física é estereotipada (...). Segundo as cenas, eles murmuram ou giram os olhos lançando imprecações, numa voz cavernosa e sepulcral. São geralmente ateus, frequentemente estrangeiros, marginais (...).(THOMASSEAU, 2005, p. 40)

Prado (2011) acrescenta que, durante muito tempo, houve um ritual de entrada para o vilão melodramático, que era esperado pela plateia como revelador da sua índole: pé ante pé, capa alçada pelo braço a cobrir parte do rosto, sendo que esse “ritual tinha a sua utilidade porque marcava de início, simbolicamente, a significação psicológica e moral da personagem”. (PRADO, 2011, p. 94) No que concerne, especificamente, ao vilão, os interesses próprios, a supremacia da sua vontade, o desejo de dominação estão em realce, dando-lhes um perfil egocêntrico em prejuízo da convivência comunitária, do bem estar social:

Em detrimento da moral, as personagens malvadas colocam os projetos próprios. Por isto mesmo o público aplaude o infortúnio que se abate sobre eles no desfecho. Gosta de ver quando colhem o castigo pela tentativa de submeter todos à conveniência pessoal. (HUPPES, 2000, p. 112)

No polo oposto, situa-se a vítima, inocente e perseguida, que se mostra, com frequência, inocente em face à sociedade que a circunda. Geralmente, este papel é desempenhado por crianças ou mulheres, neste caso, representadas por mães abnegadas, jovens sexualmente violadas, casamentos arranjados ou, de outra forma, casamentos secretos, contrariando desígnios paternos que lhes lançam maldições infíndas. “No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas (...), um retrato da mulher exemplar suportando, com toda a coragem, ultrajes e afrontas” (THOMASSEAU, 2005, p. 42).

Contudo, são as crianças frágeis, submetidas às perversidades e ao abandono que se configuram como modelo exemplar da inocência perseguida pelo vilão melodramático:

Mas é com a imagem das crianças abandonadas no frio e na solidão que o patético terá entretanto sua expressão mais forte (...). Elas são geralmente duas, a mais velha desempenhando, junto à mais nova, o papel de protetor dos parentes. Abandonadas, entregues à sua própria sorte, expostas à perseguição de pessoas brutais, graças a seu ingênuo e bom coração e a seu heroísmo, depois de uma longa e errante jornada, elas reencontram a célula familiar, aqueles que as haviam perdido ou rejeitado. (THOMASSEAU, 2005, p. 43)

Raramente, o herói melodramático é representado por uma personagem masculina, ainda que possa aparecer, por exemplo, na figura do filho que recebe a maldição paterna em função de algum mal entendido e que luta para recobrar o seu lugar de honra na história familiar, devolvendo a harmonia ao lar ou do militar que transcende todas as adversidades em nome da honra, da hombridade, procurando manter a hierarquia, respeitar as normas previamente estabelecidas e estando sempre pronto a responder por eventuais contravenções que possam, de alguma forma, ferir os desígnios que lhe são determinados. Os heróis, de um modo geral, independente da tipologia individual, apresentam características que tendem à repetição, demarcando-lhes o território e a ação, “eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho”. (BROMBERT, 2001, p. 15)

Entretanto, o herói melodramático despe-se da aura mítica que presidiu, por exemplo, as grandes epopeias, desfazendo-se, portanto, o íntimo contato que animava a relação entre homens e deuses, ainda que se conserve a sua exemplaridade (BROMBERT, 2001). O profundo liame que permeia a relação entre o texto melodramático e a sua sociedade de inserção, conforme HUPPES (2000), pode ser evidenciado nesta distribuição maniqueísta das personagens, que garante dinamismo dramático à peça – corporificado pela perseguição -, ao mesmo tempo em que a distancia de elaborações mais complexas, que demandariam maior reflexão por parte da plateia. Neste ponto, cumpre resgatar-se que o melodrama emergiu em uma sociedade predominantemente analfabeta, sem um lastro cultural fortemente arraigado que lhe proporcionasse maiores elucubrações sobre os temas postos, de tal sorte que o melodrama pode ser tido como uma representação de cunho mais visual, que sensibiliza o espectador quer seja pelas vestimentas, pelo gestual das personagens, quer seja pela música que antecede determinadas ações: “a tragédia fala ao coração e o melodrama aos olhos” (HUPPES, 2000, p. 111):

Neste ponto se visualiza um vínculo do melodrama com a sociedade de que ele é produto. As peças tematizam as virtudes burguesas, na medida em que o comportamento empreendedor ocupa a cena. Quer focalize o bem; quer, o mal, dominam os valores da ação, que é sempre identificada como caminho para objetivos precisos (...). O ponto de chegada está delimitado com exatidão e dá o norte para cada passo – os bons querem a vigência do bem; os maus se beneficiam com o estabelecimento do mal (...). Da habilidade do indivíduo depende a vantagem final, dado que ambos os partidos estão fortemente empenhados em obter sucesso. (HUPPES, 2000, p. 114-115)

Daqui, destaca-se o caráter didático do melodrama enunciado por Thomasseau (2005) e, segundo ele, aplaudido pela classe burguesa que se propunha a uma reconstrução moral da sociedade em questão, a qual transcendera a Revolução Francesa e mesmo o golpe de estado empreendido por Napoleão Bonaparte em 1799. Desse modo, as ideias de justiça, generosidade, moralidade ganham relevo no melodrama, da mesma forma com que a virtude é posta como recompensa aos bons e resta aos maus a certeza de que o crime não compensa:

O poder (...), com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, aproveitará da melhor forma possível o entusiasmo popular pelo melodrama (...), propondo um imaginário da história da França, na qual triunfavam sempre os grandes capitães e uma visão da sociedade na qual eram exaltadas as virtudes civis, familiares e marciais, os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas. (THOMASSEAU, 2005, p. 14-15)

Adotada esta ótica, faz-se possível salientar o papel do melodrama como instrumento apaziguador dos ânimos que sucederam as turbulências sociais francesas, do mesmo modo que ele conforma-se como uma modalidade de aprendizado ao povo analfabeto ou semianalfabeto que, ao que tudo indica, assimilaria os ideais do poder – político e econômico – através das peças, de um lado, reforçando a crença que o bem seria compensatório e que o vício, os maus pensamentos, os sentimentos colocados a serviço do mal acabariam sendo castigados quer seja pela Providência, quer seja pelo poder do Estado ou pela coerção social. Expresso em outras palavras, a estética melodramática presta-se a reforçar, neste caso específico, os ideais em voga, consolidando-os e rechaçando aspectos característicos do vilão como a violência, o engodo, a traição. Neste sentido, deve-se reiterar o traço pedagógico que assume o melodrama, que é dotado de um “ritual cênico convencional cujas regras, de todos conhecidas, facilitam a leitura”. (THOMASSEAU, 2005, p. 44)

Considerando-se, ainda, o texto melodramático do ponto de vista estrutural, em que o vilão e o herói, ou o vício e a virtude, dominam a cena, convém ressaltar a presença de um terceiro tipo, cuja aparição, em geral, coincide com as cenas mais patéticas e que surge justamente para diminuir a tensão do público, enquanto que, em alguns momentos, atua

também como esclarecedor de determinadas situações do entrecho. Trata-se, neste caso, da personagem cômica, um artifício nem sempre fácil de ser posto em cena conforme afirma Thomasseau (2005). De um modo geral, tal personagem aparece sob a figura da matrona – nem sempre requisitada, uma vez que se opõe à sublime heroína; dos soldados, de modo quase recorrente, veteranos de guerra, resmungões de bom coração:

São eles que trazem e organizam as festas e os balés e que, por sua presença de espírito, frequentemente, ajudam o herói a sair de situações inextrincáveis. Eles despertam o riso da simpatia mais do que o da zombaria. (THOMASSEAU, 2005, p. 45)

Por fim, entre os cômicos, acha-se a figura do bobo:

O bobo desempenha dois papéis que em geral se confundem. Ambos estão ligados à engenhosa reunião de estratégias para manter o envolvimento do público. Um deles consiste em produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão exagerada, de aliviar o tom grave da história. O outro, mais sutil, soma-se aos artifícios capazes de aprofundar, por um lado, e de suspender, por outro, a ilusão dramática. O bobo dá um toque de realismo que aumenta a verossimilhança da história, ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros, de vênias e de gestos sublimes ou criminosos. (HUPPES, 2000, p. 88-89)

Neste particular, parece plausível atribuir-se ao melodrama uma estrutura que transita entre o grotesco e o sublime, propiciando que a plateia possa oscilar entre a seriedade e o riso, entre a forte e envolvente emoção e a trivialidade, o ridículo que, na figura do bobo:

introduz uma dimensão que o espectador conhece do seu cotidiano, onde a elevação do ideal é acompanhada do sentido da conveniência; o heroísmo, da comodidade; a abnegação, da impaciência, e assim por diante (...). Com o bobo o espectador reconhece aspectos triviais e prosaicos da vida que acontece ao rés do chão. Pode sentir-se consolado, quem sabe, de sua existência limitada e medíocre. (HUPPES, 2000, p. 89)

Não se faz raro encontrar a linguagem camponesa e um aspecto rústico entre as personagens cômicas – especialmente, no caso do bobo -, assim como trejeitos demasiadamente exagerados. Ainda que, em alguns casos, o bobo possa ser conduzido à traição em virtude de sua imprudência, ele costuma ser o confidente, o fiel acompanhante do herói, obedecendo-o, respeitando-o, admirando-o, configurando-se, dessa forma, como um aliado simpático, apesar dos desastres que possa protagonizar.

Conforme já se mencionou, ao tratar dos apartes, monólogos e confidências, os serviçais, trabalhadores domésticos também podem desempenhar o papel cômico em que se vislumbram ações canhestras cujo propósito final seria a defesa ou a proteção do herói, mas que nem sempre se confirmam como positivas, gerando trapalhadas que movimentam a ação,



dando-lhe agilidade e possibilitando, reitere-se novamente, o trânsito entre a pressão emocional, o drama iminente e o riso, que prendem a atenção do público.

Por fim, no tocante às personagens, cabe citar o pai nobre que, em muitos casos, é substituído pelos eclesiásticos, cujo “papel é essencialmente o de proferir sentenças morais” (THOMASSEAU, 2005, p. 46). Devendo-se, ainda, incluir a personagem misteriosa, cuja recorrência não é acentuada, seu papel predominante é a salvação do inocente no momento final em que lhe será aplicado castigo exemplar como resultado das artimanhas do vilão. Thomasseau (2005) refere que, via de regra, este conjunto de personagens e as temáticas inerentes ao texto melodramático seguiam uma estrutura básica em que o:

começo do primeiro ato era só felicidade; então chegava o vilão. Seguiam-se até o fim do terceiro ato as peripécias da perseguição, com um crescimento do patético e uma alternância de cenas calmas (...) e de cenas violentas (...). Após os remorsos do vilão e seu castigo, a calma e a harmonia voltavam. (THOMASSEAU, 2005, p. 47)

Se, ao final, reinava a harmonia, pode-se considerar que a restauração da justiça e/ou a realização amorosa constituem o termo derradeiro que animava o texto do melodrama, tendo em vista que, em seus primórdios, a moralidade burguesa era o móvel que encaminhava o desenlace, marcadamente conservador, cultuando-se a virtude, a estabilidade política e social, os laços fraternos que unem as famílias:

A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência (...). A moral do melodrama procura, além disso, reabilitar a família e a pátria (...), ela ensina ainda [a] necessidade de manutenção da hierarquia social, o devotamento incondicional do servidor ao seu patrão, do soldado ao seu chefe. (THOMASSEAU, 2005, p. 48)

Os bons são, pois, animados pela crença no amor, na lealdade, acreditam até mesmo no seu algoz e não nutrem ódio por ele, reservando-se o direito de, no máximo, ofertar-lhes piedade. Consideram-se superiores, defendem os seus ideais e não avaliam a possibilidade de se valer da contravenção, do subterfúgio, da maldade para alcançarem os seus propósitos. Para cumprir tais propósitos, o texto melodramático, por conseguinte, costuma girar em torno de dois temas, anteriormente já enunciados: a reparação de uma injustiça posta em prática pelo vilão e a busca pela realização amorosa entre um jovem casal que precisa sobrepujar uma série de obstáculos para a consecução final do seu enlace.

### 4.3 Considerações gerais a respeito da temática no melodrama

Conforme já se destacou, a perseguição está no âmago das representações melodramáticas, sendo corporificada pelo vilão. Huppés (2000) anota dois temas predominantes: a reparação de uma injustiça e a busca pela realização amorosa, cuja satisfação é impedida por uma personagem mal intencionada que determina, desse modo, a perseguição. “Os maus têm em mira a satisfação dos próprios desejos; os bons sublimam os impulsos, porque colocam interesses coletivos sobre aqueles particulares”. (HUPPES, 2000, p. 34)

Note-se, entretanto, que Thomasseau (2005) não reconhece a temática do amor paixão como um atributo típico da tradição melodramática que, na percepção do estudioso, é colocado em segundo plano, apresentando-se como um descanso, um prêmio à personagem que cumpre a sua saga e restitui a ordem:

Na escala de valores melodramáticos, o amor é colocado muito aquém do senso de honra, do devotamento patriótico e do amor filial ou maternal. Mesmo nos vilões, ele se reduz a gestos e palavras que mal mascaram o real desejo de se apropriar de um dote ou de uma herança. Nos jovens pares amorosos, sua expressão se limita a alguns clichês e fórmulas usuais. À pintura do amor-paixão, o melodrama prefere a expressão patética do amor maternal e filial contrariado, com as separações, os dilaceramentos e o reconhecimento (THOMASSEAU, 2005 p. 38)

Huppés (2000), porém, distingue o infortúnio como particularidade marcante entre jovens enamorados, os quais, em geral, são separados pela condição social, pelo estado civil, pela oposição familiar e acresce: “À medida que a história se aproxima do fim, esses obstáculos tendem a delinear-se como equívocos. Não passaram de colossais erros de avaliação, cujo potencial negativo foi subestimado no momento próprio”. (HUPPES, 2000, p. 36) Neste sentido, pode-se apor as ponderações de Thomasseau (2005), para quem, no espetáculo melodramático, “o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social, que toca essencialmente vilões e tiranos (...)” (THOMASSEAU, 2005, p. 38) Somente a partir do início do século XIX, os melodramas admitiriam a representação amorosa: “Apenas após o advento da estética romântica os melodramas, mesmo os de Pixérécourt, sublinhando porém seu aspecto infeliz, começarão a se aproximar do tema” (BRAGA, 2005, p.6). Assim posto, opera-se, no melodrama, a dualidade perseguição x reconhecimento, sendo que o tema do reconhecimento:

intervém apenas nas últimas cenas, ou nos finais de atos. É por meio do, ou dos reconhecimentos que se encerra a perseguição (...). O reconhecimento assinala

também um retorno ao ponto zero do começo e à atonia dramática, pela erradicação do vilão. (THOMASSEAU, 2005, p. 36-37)

Se, de um lado, a perseguição enseja a imaginação e as mais variadas peripécias, de outro lado, o reconhecimento propicia o equilíbrio em que perduram a justiça, o estado de direito, o bem comum:

A bipolaridade perseguição-reconhecimento, todavia, não prejudica em nada o gênero; pelo contrário, é ela que dá ao melodrama sua dinâmica própria, criando, no jogo entre os dois temas, o clima propício à obtenção do patético, através do processo de identificação-catarsis provocado (...). (BRAGA, 2005, p. 5)

O fim da opressão, da violência, perseguido desde o primeiro ato é, finalmente, conquistado, destacando-se, neste ponto, novamente, o manancial didático atribuído ao melodrama, em que preponderam os preceitos moralizantes, a hierarquia que, através da representação, se faziam sentir entre os menos letrados, aqueles que não detinham/detêm o poder:

Essa noção de moralidade, fio condutor do gênero melodramático, prega a premiação das virtudes e a punição dos vícios, relacionando-os com os valores das sociedades patriarcais e encontrando, através do entretenimento, um meio de demonstrar, no palco, a necessidade de correção das deformidades sociais. (BRAGA, FERNANDES, 2005, p. 4)

Esta missão moral foi objeto dos autores melodramáticos que desejavam conceder certo tom civilizatório à sociedade, especialmente, aquela que se conformava nos anos posteriores à Revolução Francesa, gênese do melodrama clássico. “Os ideais didáticos e sociais deste teatro (...) ensinam que o sentimento purifica o homem e que a plateia se acha melhor à saída de um melodrama” (THOMASSEAU, 2005, p. 48) Identifica-se, sob esta ótica, uma temática voltada para a valorização da família, cuja felicidade residiria na união entre os seus membros, a fraternidade e o culto às virtudes. Ademais, reabilitar-se-ia, no espetáculo melodramático, a pátria, a ordem, a hierarquia social, servindo, dessa maneira, como elemento agenciador de recrutas para o exército que se poriam a serviço da pátria mãe:

Os vilões do melodrama são, então, aqueles que recusam esta ordem moral: os cúmplices, os marginais, os bandidos, os forçados, os desertores. Compreende-se assim melhor a repulsa de Pixérécourt diante do drama romântico que reabilitava os fora da lei (THOMASSEAU, 2005, p. 49)

Assim sendo, os valores dominantes na sociedade que produz a obra vão para o palco e, neste caso, permeados por preceitos éticos, patrióticos, de modo a confirmar o conjunto

social em que se insere a representação melodramática. Derrotam-se os vícios, triunfam as virtudes. Agregue-se, no entanto, que, a par das inovações técnicas que o melodrama romântico adicionou ao gênero, novos temas passaram a fazer parte das peças levadas à cena. De um lado, o texto melodramático, posto em forma de espetáculo, prestou-se, durante a vigência da República francesa, à disseminação das ideias republicanas e do bonapartismo: “Vê-se reaparecer, ali, em numerosas cenas, Napoleão ou ao menos chefes militares (...). Em outros melodramas (...), exprimem-se ideias liberais que agitam uma parte da opinião pública.” (THOMASSEAU, 2005, p. 67) As mudanças também ocorrem em relação ao destino final de heróis e vilões; o casamento, por exemplo, que, em muitos casos, constituía a cena final, modelo de reconstituição da harmonia familiar, praticamente desaparece, abrindo espaço para outras relações mais passionais:

O adultério, por sua vez, quase banido do antigo melodrama, invade pouco a pouco as intrigas e as povoa de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e reencontradas, de pais indignos e indignados lançando maldições sobre sua progeneritura. Esta ‘adulterolatria’, que atingirá todos os gêneros, permanecerá, até o final do século [XIX], como uma temática essencial. (THOMASSEAU, 2005, p. 67)

É possível identificar, nas reflexões de Thomasseau (2005), que alguns temas refluem em determinadas épocas, o que proporciona demonstrar a maleabilidade do gênero melodramático a sua sociedade de inserção, assim como a constante interlocução com outros gêneros que lhe mantêm atualizado e em conformidade com o gosto do público que aflui aos teatros. A sua essência dramática – a perseguição (Thomasseau, 2005) -, no entanto, não se perde, independe das adequações impostas pelos aspectos sociais, econômicos e políticos com o que o teatro dialoga. Ainda que muitos melodramas, no período romântico, apresentem-se caóticos, violentos, eles conservam-se animados por vilões e heróis:

Os personagens ingênuos e cômicos rarefazem-se (...), o vilão ‘negro da cabeça aos pés’ subsiste em todas as suas formas anteriores: tirano, conspirador (...). Heróis e heroínas sofrem uma perseguição mais violenta e sua vida encontra-se manchada por uma falta inicial que provoca a ira de pais nobres, menos bonachões mas mais preocupados em defender até a morte a honra de sua filha e de sua família. (THOMASSEAU, 2005, p. 71)

Neste aspecto, reitere-se que a matéria romanesca fornece elementos para a encenação, anotando-se, em inúmeras apresentações, adaptações teatrais de romances, incluindo aqueles, ao tempo da República, que ridicularizavam o rei, os magistrados, os padres, mesmo que a manutenção da ordem tenha estado, via de regra, na linha de frente do melodrama. Em território francês, o melodrama passaria por uma terceira fase, em conformidade com

Thomasseau (2005), que corresponde ao Segundo Império, período em que governou Napoleão III:

Quanto ao melodrama propriamente dito, começa a sofrer a concorrência de outros gêneros como o *vaudeville*, nascido na mesma época que ele (...), e a opereta, que em pouco tempo (...), suscitará os entusiasmos mais extremos (...).

Para seduzir este público renovado (...) que era sobretudo sensível ao charme e às emoções do espetacular, os melodramaturgos (...) adaptaram os estereótipos do gênero às exigências do momento e aumentaram, ainda, o número de quadros, em razão da divisão das intrigas dos romances de folhetins. (THOMASSEAU, 2005, p. 96)

A nota dominante, mais uma vez, é a interlocução com o meio em que as peças são encenadas, entendendo-se, neste caso, meio como a sociedade com seus caracteres políticos, artísticos, econômicos que determinam os interesses de homens e mulheres que prestigiam os espetáculos teatrais. Para fazer frente à concorrência acirrada posta em prática por outros gêneros em voga, os melodramaturgos ampliaram o número de personagens, inseriram balés, valeram-se das novas invenções, quer seja, por exemplo, o uso do magnetismo ou, em outro extremo, a valorização dos novos meios de transporte como o trem e/ou o barco a vapor. Ademais, recorreram a novos temas ou recuperaram alguns que já haviam sido explorados:

O melodrama acompanhou, portanto, nesta segunda metade do século XIX, todos os movimentos teatrais da época, sem se modificar profundamente. Mesmo preservando seus estereótipos, ele se diversificará, entretanto, apresentando peças que, dependendo do caso, sublinhavam particularmente um de seus componentes tradicionais. Podemos distinguir, neste fim de século, quatro grandes inspirações melodramáticas: o melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário. (THOMASSEAU, 2005, p. 97-98)

Constata-se, dessa forma, uma diversificação nos espaços cênicos, assim como na variedade daqueles que assumem os papéis de heróis e vilões, podendo, no caso presente, inclusive, suavizar-se alguns caracteres destas personagens ou ampliarem-se outros, de acordo com a modalidade que seguem.

Ainda que o melodrama clássico tenha abordado o passado grandioso da França, recompondo os seus heróis, competirá ao melodrama militar e/ou patriótico fazê-lo em sua mais pura essência, recuperando eventos marcantes da história daquele país, os seus soberanos mais destacados. Emergem também os heróis de capa e espada, as lutas em cima de tetos que serviam como pretexto para evidenciar a habilidade dos homens em duelo. A honra militar, o sentimento de lealdade à pátria também são temas recorrentes e que servem como substrato para o desenvolvimento da ação calcada na valoração dos ideais de nacionalismo:

As questões de família: crianças perdidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, casamentos, matrimônios desiguais faziam parte, desde muito, da temática do melodrama. Com a ascensão de novos estratos sociais, o diálogo castelo-choupana vem para o centro da cena. Os direitos de precedência e os preconceitos familiares e sociais são estudados sob a forma de quadros de costumes pintados com bastante justeza. (THOMASSEAU, 2005, p. 103)

As lutas internas entre as classes sociais já consolidadas eram postas no palco e se, no melodrama clássico, cada classe compreendia o entrecho conforme os seus interesses, aqui, chega a registrar-se uma tentativa singular de elogio da miséria (THOMASSEAU, 2005), optando-se, porém, na sequência, pela pintura de quadros de costumes, com um tom pitoresco, em que se sublinham as diferenças entre as classes sociais. “Em torno do final do século, este tipo de melodrama se carregará novamente de fortes reivindicações sociais” (THOMASSEAU, 2005, p. 108), derivando para uma linhagem naturalista.

Por sua vez, os melodramas de aventuras e de exploração, tributários das novas invenções científicas, do alargamento e da rapidez dos trajetos feitos por terra e mar, comporiam um novo cenário que incluiria a América, território em que “se mata e se faz fortuna rapidamente, numa atmosfera de epopeia e de perigos, nos quais a precariedade das boas e das más fortunas constitui-se no essencial do enredo.” (THOMASSEAU, 2005, p. 110)

Ao lado das aventuras, estes melodramas não deixam de abordar aspectos históricos como é o caso da revolta das Índias que, na metade do século XIX, inspira variados autores. De forma semelhante aparecem expedições à Austrália, dando vazão à criatividade dos melodramaturgos que deslocam as cenas para espaços exóticos, inquietantes, ainda que, no cerne, a sua “intriga seja semelhante à dos melodramas tradicionais.” (THOMASSEAU, 2005, p. 111) Em relação ao melodrama policial ou judiciário, é lícito argumentar que, na essência, o melodrama clássico trazia-os em si desde o seu aparecimento, haja vista que:

o inocente era ali frequentemente cumulado de suspeitas e só conseguia se justificar na última cena. Era necessário apenas sublinhar esta dimensão, insistir no erro judiciário, colocar em cena o cenário já bastante teatral de um tribunal de júri e criar um personagem policial perspicaz e obstinado. (THOMASSEAU, 2005, p. 112)

Sobressaiam-se, nestas peças, o estilo de vida, os hábitos sociais e os ambientes frequentados pelo vilão e pelo herói, destacando-se, além disso, rixas familiares, acontecimentos passados que exerciam influência sobre ações presentes de tal forma que, a partir da sala do tribunal do júri, fatos passados poderiam ser trazidos à rememoração, assim como presentificavam-se em narrativas postas pelos protagonistas e/ou antagonistas. Destacam-se, neste aspecto, a preparação do crime, a sua execução, o inquérito, as peripécias

que o envolvem, o conselho de jurados, a atuação dos advogados. E, mais uma vez, mostrando a permeabilidade do gênero melodramático ao contexto social em que se desenvolve: “O sucesso do gênero devia-se também, ademais, à utilização de episódios tomados de empréstimo aos grandes casos policiais do momento, popularizados pelos *canards*<sup>6</sup>,” (THOMASSEAU, 2005, p. 114), salientando-se, dessa forma, os apontamentos de Huppes (2000) para quem o melodrama ganha notoriedade e continuidade em virtude do seu formato de crônica cotidiana, entabulando uma comunicação e um entendimento contínuos com a sociedade da qual extrai os seus temas e para a qual os representa.

No presente estudo, várias peças, ainda que guardem aspectos que as definam como melodramas em seu sentido clássico, trazem as novidades que Thomasseau (2005) identifica no final do século XIX, quer seja na temática, quer seja na estrutura. Assim é que alguns textos trarão a vilania expressa não necessariamente na figura humana, mas no vício propriamente dito – álcool, drogas – que confere uma condição degradada ao sujeito, alijando-o da sociedade como é o caso de “Maconha, o veneno verde” ou “O seu último Natal”. De outra forma, é possível referir os tribunais do júri ou os conselhos de guerra, pondo em processo o melodrama jurídico ou a dualidade entre pobres e ricos, que, neste caso, está presente em “E o céu uniu dois corações”. De fato, o que se observa é uma persistente tentativa de atrair o público e colocar em cena, os temas que lhe agradavam, mas que não lhe exigiam mais acuradas reflexões, posto que, de um modo geral, se mantinha a ordem instituída, enfatizando-se, notadamente, o caráter didático e moralista que distingue o melodrama.

É necessário, neste ponto do estudo, ponderar que as considerações teóricas expressas por Thomasseau (2005) abarcam um período de tempo bem definido e que se estende entre 1800 e 1914. A partir das primeiras décadas do século XX, o pesquisador considera que houve, de fato, uma “sobrevivência” do gênero em que segue preponderando uma linguagem, de modo primordial, cênica, haja vista que “os tiques da linguagem sentimental, dramática e realista próprios de cada geração” (THOMASSEAU, 2005, p. 128) tornam-se anacrônicos de uma geração para outra. O estudioso ainda observa que o balé e a música propriamente dita ora refluíram, ora reapareceram como formas de marcação de cenas – algumas mais dramáticas ou algumas essencialmente de suspense. No caso particular das peças que formam o *corpus* de pesquisa, constata-se que o balé não aparece, mas há registro de cenas que são

---

<sup>6</sup> Nota da tradução: “Sem tradução exata em português. Tipo de jornal que exagerava ou mesmo falsificava notícias no intuito de obter maior vendagem. Conhecido no Brasil como ‘imprensa marrom’”. (THOMASSEAU, 2005, p. 114)

introduzidas ou reforçadas pelo som, assim como o são pelo jogo de luzes que aumenta ou diminui a tensão entre a plateia, evidenciando o caráter espetacular do melodrama, voltado para o público, para a interação com ele, para o despertar de suas emoções, reiterando-se, mais uma vez, a porosidade do gênero às diferentes épocas e sua capacidade de adaptar-se às novidades postas na sociedade, sejam elas técnicas, morais, éticas etc. Thomasseau (2005) ainda observa que, no decorrer do século XX:

duas correntes essenciais aparecem: uma buscará perpetuar, sem nenhuma mudança, as receitas do melodrama tradicional, de modo geral, retomando antigos sucessos (após a Primeira Grande Guerra, poucas novas criações enriqueceriam o repertório); a outra, apoiando-se na estética melodramática, tentará inová-la. (THOMASSEAU, 2005, p. 135)

Ajustando-se às condições de produção, novos textos, que trazem, em si, a essência melodramática, têm estado presente quer seja no teatro, quer seja no cinema como constata Oroz (1999) no estudo que empreende sobre o cinema na América Latina:

Toda a valoração do cinema latino-americano implica necessariamente uma valoração dos gêneros nos quais se baseou seu desenvolvimento industrial. São eles a comédia e o melodrama, ou, como o público dizia: os ‘filmes para rir’ e os ‘filmes para chorar’. (OROZ, 1999, p. 57)

Assim é que o melodrama permanece em pauta e os teatros itinerantes têm exercido o seu papel na difusão deste modelo literário, posto que, diante dos poucos recursos financeiros disponíveis para dar continuidade aos grandes espetáculos apresentados no Rio de Janeiro, eles adaptavam as peças consagradas – nos mais variados gêneros – em conformidade com o seu grupo de artistas (em geral, atores acostumados a incorporar personagens tipo), com os recursos cênicos existentes (PRADO, 2003), além de “copiarem” peças de outras companhias – como é o caso paradigmático de “E o céu uniu dois corações” (PIMENTA, 2009) – ou ajustavam roteiros cinematográficos à realidade que dispunham: espaço, público, atores. Os mambembes seguiam, ademais, em suas apresentações, um modelo que estava posto pelo cinema (OROZ, 1999), que explorava o amor, a relação amor/pecado, a consolidação dos ideais patriarcais dominantes, configurando “um discurso didático sobre os sentimentos que a cultura ocidental classificou de ‘universais’ e ‘naturais’(...)” (OROZ, 1999, p. 59), fundamental para a consolidação de uma consciência que sancionava os valores dominantes, quer entre o público feminino, costumeiramente associado aos “filmes de chorar”, mas também “decisiva na conformação e no registro de valores do público masculino”. (OROZ, 1999, p. 59) Huppés (2000) argumenta, por sua vez, que a essência melodramática não seria



subvertida, mas que se torna necessário, sobretudo no século XX, alargar a compreensão a respeito do gênero, fazendo-o em duas direções: a evolução da arte de uma forma geral e a expansão de novos campos dramáticos, marcadamente, o cinema e a televisão:

O melodrama aprendeu a lógica da eficácia, quando encontrou meios de cativar públicos despreparados, que chegavam ao teatro no rastro da transformação social produzida durante a revolução burguesa. Preocupado com a bilheteria, seria exagero afirmar que teve consciência da colaboração que prestava para o avanço da arte (...). No ambiente novo, o melodrama teve de achar meios de agradar a plateia para resistir. Não titubeou em introduzir as adaptações necessárias: fossem as personagens requeridas pelos novos contextos sociais; os comportamentos ditados pela última moda; fossem alterações de ordem estrutural. Quando julgou conveniente a seus fins, não teve dúvida. (HUPPES, 2000, p. 145)

Assim posto, fica claro que o estilo tem se mostrado flexível às alterações, incluindo aquelas provenientes da tecnologia: “o melodrama está em condições de irromper nos meios de comunicação contemporâneos, nomeadamente no cinema e na televisão, e de se acomodar ali, entre as novas formas de entretenimento.” (HUPPES, 2000, p. 146)



## 5. VAI, VAI, VAI COMEÇAR A BRINCADEIRA

Nos idos anos 20 do século passado, enquanto a intelectualidade nacional esforçava-se em prol da renovação artística e literária do país, tentando divulgá-la e fixá-la nos grandes centros populacionais, os habitantes do interior permaneciam à margem da efervescência, como tal, que se restringia a São Paulo e algumas capitais estaduais. Neste sentido, são esclarecedoras as palavras de Bosi (1994), que afirma:

É curioso e instrutivo considerar, hoje, a inconsistência ideológica desses grupos modernistas que, ao que parece, dado o foco puramente literário em que se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que então agitavam o mundo ocidental e, particularmente, o Brasil (...). O culto da blague e o vezo das afirmações dogmáticas acabaram impedindo que os modernistas da 'fase heroica' repensassem com objetividade o problema da sua inserção na práxis brasileira (...). Considerações que não implica juízo idealista: constatam apenas as fatais limitações de um grupo nascido e crescido em determinados estratos da sociedade paulista e carioca numa fase de transição da República Velha para o Brasil contemporâneo. (BOSI, 1994, p. 343)

Se, de um lado, a literatura entendida como culta alcançava os seus limites na circunscrição das grandes cidades, quer seja pelas apresentações artísticas, quer seja pelas publicações – manifestos, revistas – que levava a termo; de outro lado, o interior do imenso país permanecia à margem das transformações artísticas que, em 1922, haviam abalado a compreensão estética daqueles que, durante três noites, haviam comparecido ao Teatro Municipal da capital paulistana. Enquanto uma parte da população, grandes cafeicultores e seus herdeiros, tomava conhecimento da vanguarda artística que chegava, através de pintores, escultores, músicos e escritores, da Europa, que se mantinha sob a efervescência que precedera a Grande Guerra, a mesma Europa que, entre 1914 e 1918, havia assistido, estupefata, à capacidade bélica e destrutiva de uma guerra e que, nos anos seguintes, tentava acomodar-se às novas situações emanadas do conflito – sem saber que um novo grande conflito ainda seria responsável pelo derramamento de sangue em seu território; no outro extremo, a população pobre, interiorana do Brasil mostrava-se pouco afeita às novidades, quando elas, eventualmente, chegavam ao seu conhecimento.

Aliás, no interior paulista, homens e mulheres trabalhavam com afinco na lavoura cafeeira que, de algum modo, fora responsável pelo financiamento da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. No entanto, estes trabalhadores, provavelmente, não tinham sequer conhecimento do destino da mercadoria que a sua mão de obra plantava, colhia e preparava para a venda. Os mesmos homens e mulheres divertiam-se apenas em festas populares, em geral, promovidas pela Igreja Católica em comemoração às datas alusivas a algum santo, ou em pequenos bailes em salões de chão batido, quer seja nos vilarejos, quer seja nos grotões em que se concentravam as grandes plantações de café, produto mais cultivado na região e responsável por boa parte das exportações do país.

Neste universo que se empenhava pelo crescimento econômico local, regional e nacional, mas que, acima de tudo, empreendia esforços em prol da própria sobrevivência, havia prosperado um tipo de diversão denominada palestra cômica, em que um comediante, sem adereços especiais provocava o riso, de um modo geral, especializando-se em piadas ditas familiares, posto que o seu show era contemplado por homens e mulheres adultos, assim como jovens e crianças – provavelmente, além da diversidade de público, os valores morais daquela sociedade não viabilizariam piadas mais tendenciosas, de cunho político, erótico ou assemelhados.

Em conformidade com José Maria de Almeida, o velho palhaço Serelepe, forjado nas matinês dominicais pelo pai, Nhô Bastião, na verdade, os shows cômicos individuais<sup>7</sup>, em sua família, eram, inicialmente, protagonizados por Francisco Silvério de Almeida que, em determinada ocasião, adoeceu e determinou ao filho, José Epaminondas, que comunicasse aos organizadores a sua impossibilidade, cancelando, pois, o espetáculo. No entanto, José Epaminondas, a exemplo do pai, que se apresentava sem a caracterização típica de palhaço (ambos adotaram o gênero caipira, em voga na região naquela época), decidiu que, com a experiência adquirida ao observar o pai, não cancelaria a sessão prevista e apresentou-se como comediante. O seu trabalho agradou a todos, mas havia o temor que não satisfizesse o pai... Diante da euforia dos amigos, dos conhecidos que haviam visto o desempenho de José Epaminondas, Francisco Silvério decidiu conceder um espaço, em suas apresentações, para o mais novo comediante da família.

Nascia, pois, o caipira Nhô Bastião sendo que, mais tarde, a sua irmã, Isolina, a Nh'ana, juntar-se-ia a ele. Formava-se, dessa forma, a dupla caipira Nhô Bastião e Nh'ana

---

<sup>7</sup> Trata-se, na prática, da apresentação do tipo *stand up*, espetáculo de humor que executado por apenas um comediante, muito em voga, na atualidade. “*Stand up* (...) são textos apresentados por um comediante, geralmente em pé, conversando diretamente com a plateia, sem personagens, ou seja, de ‘cara limpa’”. (SANT’ANA. V.M, *Stand up, monólogos e esquetes para um ator único*. São Paulo, 2009, p. 4 (edição do autor)

que seguiria o caminho traçado pelo pai – Francisco Silvério. José Epaminondas, além da figura caipira de Nhô Bastião, dava vida ao palhaço Fedegoso, quer seja nas apresentações feitas ao ar livre entre lavouras de café, em locais apropriados para armazenagem de grãos, quer seja, mais tarde, no pequeno circo de pau a pique, cuja estrutura era composta, com frequência, pelos troncos subtraídos às árvores próximas ao local em que a trupe instalava-se. Uma tarde/noite, contudo, em face de uma crítica vinda da plateia, Fedegoso teve a sua carreira encerrada, prevalecendo a figura do caipira Nhô Bastião.



Imagem 1: José Epaminondas de Almeida – Nhô Bastião  
(Arquivo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)

Na presente pesquisa, de imediato, em face das evocações memorialistas de José Maria de Almeida, cumpre referir os estudos de Ecleia Bosi (1994) dedicados à memória de velhos, nos quais a autora enfatiza que as recordações destes informantes podem ser reguladas pela idealização do passado ou pelo interesse do interlocutor. Neste sentido, ela afirma:

O que Bartlett admite, de um modo bastante compreensivo, é a existência de um ‘contínuo’ que vai da simples assimilação, por transplante, até a criação social de novos símbolos, a partir do recebimento de formas extragrupoais. A memória das pessoas também dependeria desse longo e amplo processo, pelo qual sempre ‘fica’ o

que significa. E fica não do mesmo modo: às vezes quase intacto, às vezes profundamente alterado (BOSI, 1994, p.66).

A pesquisadora agrega que o grupo receptor acaba também interferindo no conteúdo memorialista, tendo em vista que o indivíduo, que recorda, acha-se condicionado por este meio e pela convivência advinda dele, isto é, existe um propósito, inerente ao memorialista mais velho, de agradar ao grupo e fazer parte dele, ser aceito como membro que participa, interage. Para que esta aceitação aconteça, em muitos casos, os eventos recordados podem ser carregados pela significação diante do grupo e nem tanto pela fidelidade daquilo que é evocado. Apesar disso, há um passado comum que é recordado e cujas histórias vêm se repetindo nas distintas gerações da família: Nhô Bastião e Nh'ana compuseram uma dupla caipira que, depois de Sorocaba, passou a percorrer regiões do interior paulista. Portanto, ainda que as memórias de José Maria e de sua esposa Lea tragam o influxo dos caracteres apontados por Bosi (1994), registros históricos concedem aporte documental mínimo para o que eles contam, não se podendo, dessa forma, minimizar as lembranças dos dois memorialistas.

Considerada esta ressalva teórica, que deve balizar as lembranças que pontuam o presente estudo, tem-se a informação que, não muito tempo depois da composição da dupla caipira, Isolina (Nh'ana) casou-se, passou a residir na cidade de Sorocaba, teve um filho, trabalhou como professora e, mais tarde, “escrivã em um cartório, coisa que não era muito comum na época uma mulher nesta função, mas Nh'ana se manteve no emprego e assim conseguia sustentar sua família” (ANDRADE JR., 2000, p. 13).

Anos depois, Isolina, separada do marido, regressou ao convívio com o irmão, reeditando a dupla caipira no Circo-Teatro Oriente, o qual percorria o interior dos estados do sul e sudeste, conforme afirma Andrade Jr (2000). Isolina casou-se novamente, com um funcionário do circo, ambos adquiriram a sua própria lona e, assim, teve início a trajetória do Circo Teatro Nh'ana, que permaneceria em atividade até meados dos anos 1980. Após o fechamento do teatro, vendido para um grande conglomerado de comunicação do Rio Grande do Sul, Isolina e os demais familiares passaram a residir na cidade de Garopaba (SC), de onde partiam para shows em cidades próximas. Nh'ana e seu filho, o palhaço Tareco, já faleceram, apesar disso, atualmente, a nora de Isolina, “Vó Biga” e Maria José – fruto do casamento entre Vó Biga e Tareco – mantêm apresentações esporádicas de teatro.

Cumprir abrir um parênteses para mencionar Nh'ana ou Isolina Almeida de Oliveira que, conforme já se referiu, foi professora, mulher separada do marido, escrivã em uma

sociedade, como a brasileira, machista e extremamente conservadora. Entre os artistas do grupo de Nh'ana, o Circo Teatro Nh'ana:

As viagens eram feitas de caminhão, junto com o circo e seus cenários, ficando apenas a função de alguém ir na frente para a próxima cidade, organizar a chegada e conseguir os alvarás necessários para a montagem do circo (...).

Em muitas cidades eram recebidos por banda de música e autoridades locais, mas na maioria dos casos eram recebidos com certo receio pela população, principalmente em cidades onde a praça era nova. Esta desconfiança se dá principalmente pela condição de nômades destes artistas, confundindo-se, em muitos casos, com os ciganos que também andavam pelas cidades do interior, por não possuírem endereço fixo e sempre estarem em movimento alargando suas fronteiras. (ANDRADE JR., 2000, p.14)

Com o propósito de reverter esta expectativa, isto é, propondo-se a inserir o grupo teatral na comunidade, Isolina determinou a constituição de um time de futebol para que os artistas do teatro pudessem travar amizade com os homens das pequenas cidades visitadas:

Para quebrar esta distância e se aproximar da vida da comunidade, coisa que os ajudaria na eventualidade de algum problema, o circo-teatro possuía um time de futebol, Nh'Ana Futebol Clube, que sempre que podia, desafiava algum time da cidade para um jogo. Isto fazia com que os artistas se aproximassem da vida social da localidade que os assistiria nas noites e nos matinês. Era um lazer para os artistas e uma estratégia de conseguir a confiança e amizade de seu público. (ANDRADE JR., 2000, p.16-17)

Outra estratégia adotada pelo grupo era atrair a simpatia das autoridades constituídas como prefeitos, juízes, delegados de polícia, padres em relação ao espetáculo, havendo, em muitos casos, sessões especiais destinadas a estes grupos. De alguma forma, a presença de autoridades no espaço teatral sancionava o espetáculo, concedia-lhe credibilidade e funcionava como um “salvo conduto” para as demais pessoas – se as autoridades haviam aprovado o espetáculo teatral, os demais habitantes da cidade estavam liberados para fazê-lo:

Era importante para o circo que estes padres, Monsenhores e ‘Irmãos da Caridade’ assistissem ao espetáculo, pois além de lhes garantir credibilidade religiosa, também forçavam os fiéis a assistirem, levando em conta que se apresentavam em cidades pequenas do interior, onde os clérigos exercem muita influência sobre os católicos.(ANDRADE JR., 2000, p. 21)

No que concerne à história de Nhô Bastião e de sua Politeama Oriente, a maioria das lembranças está reservada à memória de seu filho, José Maria, e Lea, esposa do velho palhaço Serelepe, não havendo estudos acadêmicos que contemplem a história do referido teatro nem sob a perspectiva histórica, sociológica, antropológica ou artística. Ainda assim, Lea

menciona as mesmas dificuldades enfrentadas pelo circo teatro de Nh'ana. Entre outras lembranças, Lea afirma que a profissão de atriz não era reconhecida como tal e, em função disso, as artistas usavam uma carteira “amarela” idêntica àquela usada por prostitutas, resultando, talvez, deste fato, a ideia de que os circenses e/ou mambembes eram “uns pervertidos que preferiam a ‘vagabundagem’ ao trabalho ‘honesto’ preconizado pelo estado sedentarista” (ANDRADE JR. 2000, p. 17). Esta lacuna profissional somente foi sanada em lei federal de 1978 que concedeu status de profissão às artistas de circo e teatros itinerantes, como determinou a concessão de vagas para as crianças, estudantes, filhos dos circenses que trocavam, com relativa frequência, de escola e nem sempre eram contemplados com espaço para continuarem os seus estudos. Hoje em dia, todos os alunos destas famílias recebem um acompanhamento especial nas turmas em que são inseridos, procurando-se adaptar conteúdos e realizar avaliações que valorizem o conhecimento adquirido na passagem entre uma e outra escola. Ficam, pois, evidenciadas dificuldades que eram comuns a todos os itinerantes e que, sob um certo aspecto, unia-os, determinando, inclusive, a prática de casamento entre artistas de famílias circenses, com raras exceções que apenas confirmam a regra.

Antes da separação da dupla caipira, Nhô Bastião e Nh'ana e da conformação de dois teatros distintos, ainda que enfrentando dificuldades semelhantes, durante alguns anos, os irmãos ainda apresentar-se-iam para os agregados, trabalhadores das lavouras cafeeiras no interior de Sorocaba (SP) e, paulatinamente, acrescentariam novos locais para as suas atividades artísticas, sendo que, em face do sucesso da dupla, muito antes do estabelecimento dos circos teatros individuais, surgiria o Circo Teatro Oriente: “A ideia prosperou e foi formado um circo-teatro, que apresentava na primeira parte espetáculos circenses de picadeiro e na segunda parte passava-se para o palco apresentando espetáculos teatrais”.<sup>8</sup>

Havia, pois, conforme ensina Silva (2003), um espaço destinado aos equilibristas, aos malabaristas, aos saltadores, um espetáculo de variedades, nos moldes do circo consagrado por Astley, Hughes e Franconi na Europa, assim como uma segunda parte, em que se apresentavam peças variadas, cuja predominância, porém, neste caso específico, pertencia à personagem de Nhô Bastião. Independente da figura caipira, José Epaminondas dava vida a personagens sérios, ainda que o seu grande sucesso fosse a presença de espírito, certa liberdade vocabular e o próprio aparato cênico que compunha a sua personagem.

---

<sup>8</sup>Disponível em <http://www.teatrodobebe.com.br/historia.htm> Acesso em 27 set. 2010.



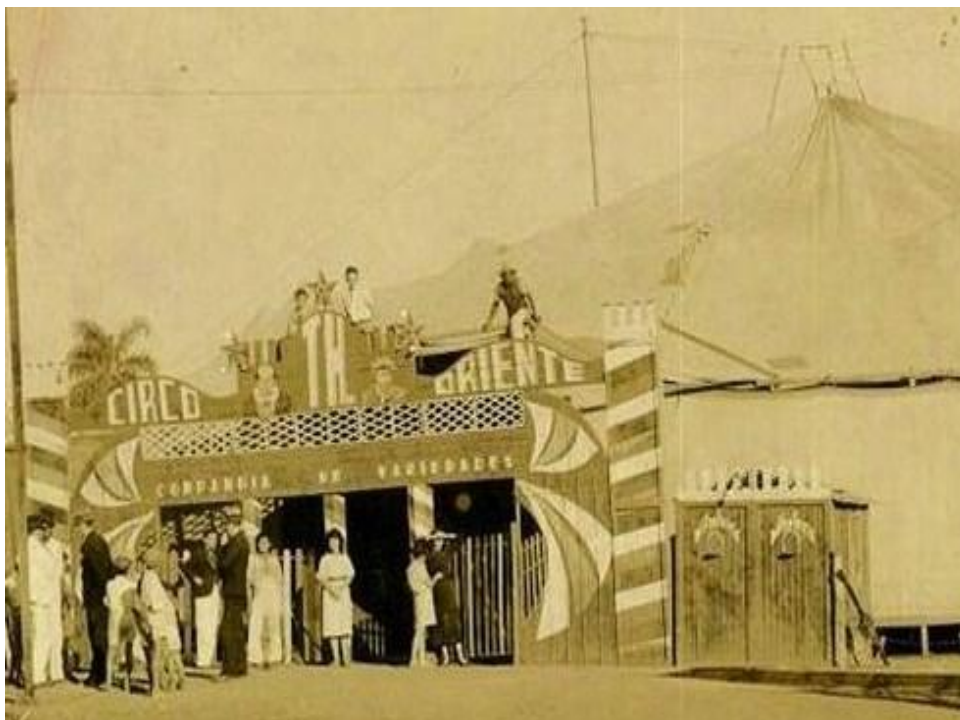


Imagem 2: Circo Teatro Oriente (Arquivo pessoal de Maria José Camargo)

Do circo, o grupo passou a apresentar-se no pavilhão Mococa e, mais tarde, em outro pavilhão de zinco, pré-montado, que recebeu o nome de Politeama Oriente. Nessa ocasião, a trupe já excursionava pelo interior paulista e paranaense, mais tarde, incluindo os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Com o surgimento dos pavilhões, encerrou-se a apresentação de variedades que caracterizava a primeira parte do espetáculo, predominando, desde então, a encenação das peças sérias ou cômicas, conforme a equipe do teatro organizasse o seu cartel de textos e mesmo em função do sucesso alcançado em cada praça – muitas vezes, a pedido da população, algumas peças eram rerepresentadas, enquanto outras acabavam sendo retiradas da programação previamente estabelecida. Faz-se interessante ressaltar as ponderações de Prado (2003) que atribui papel importante aos teatros mambembe, considerando-os difusor das peças teatrais encenadas na capital federal, Rio de Janeiro, especialmente, nos anos 1930 e 1940, período em que o teatro vivia um *boom* no tocante às peças cômicas:

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’ (...). (PRADO, 2003, p. 19-20)

Desse modo, fica evidente que o teatro itinerante exerceu uma interlocução, de fato, com o teatro dito culto, tendo em vista que as suas peças, em muitos casos constituíam adaptações daqueles títulos levados ao palco no centro do país e que, de outro modo, se fazia presente o diálogo com os artistas já consagrados que, em determinado ponto geográfico, não muito distante do Rio de Janeiro, legavam a sua experiência, a composição das personagens aos seus sucessores, os mambembes, que seguiriam, a partir dali, a propagar cultura, mesmo que o fazendo dentro dos limites cênicos e financeiros daquele teatro.

A par desta troca de experiência, os artistas mambembes sempre procuraram inovar em suas apresentações, procurando atrair a plateia com alternativas de entretenimento, sendo assim, durante muito tempo, houve uma parte do espetáculo dedicada aos shows musicais – compostos por cantores, músicos das mais variadas. Importante destacar que, em determinadas temporadas, além dos cantores e músicos, os atores juntavam-se ao grupo e cantavam uma espécie de despedida e agradecimento ao público que comparecera ao teatro. Em outras ocasiões, as mesmas apresentações musicais constituíam uma espécie de preparação para o drama e/ou comédia a ser encenada ao final, de modo que as duplas ou grupos musicais entretinham a plateia até que o espetáculo propriamente dito iniciasse. Em algumas temporadas, os shows musicais eram retirados do conjunto do espetáculo, enquanto, em outras, eram o ponto culminante, haja vista que, sobretudo, os cantores – e atores em peças cômicas e/ou sérias – apresentavam-se individualmente e destacavam mais um dos seus atributos: a voz.



Imagem 3 – Big show nos anos 70, em cena: Marcelo B. de Almeida, na bateria; Ben-hur Benvenuto de Almeida e José de Ricardo de Almeida tocam baixo.

Embora a família costume referir que Cruz Alta foi a primeira cidade gaúcha, em 1962, a receber o espetáculo do grupo artístico de Nhô Bastião, registros do jornal “Gazeta do Sul”, de Santa Cruz do Sul, dão conta que a Politeama Oriente teria se apresentado ali em 1950:

#### **Teatro na praça**

Estreia nesta cidade o Politeama ‘Oriente’, festejado conjunto teatral que vem percorrendo em vitoriosa ‘tourné’ o interior gaúcho. Integrado por um elenco das mais destacadas figuras do teatro brasileiro, a notável empresa cênica organizou uma temporada que, segundo as previsões, constará de cerca de 45 espetáculos nesta cidade, devendo os pavilhões ser armados no ângulo da Praça Getúlio Vargas fronteiro à Agência Postal Telegráfica.<sup>9</sup>

A trajetória nos estados sulinos ainda pode ser verificada em outra nota de jornal, publicada por “A notícia” (AN Cidade), de Joinville (RS) e que recupera, em suas páginas, a passagem da Politeama naquela cidade nos dias que antecederam o suicídio de Getúlio Vargas:

<sup>9</sup> Disponível em <http://gazeta.via.com.br/default.php?arquivo=noticia.php&intIdConteudo=43374&intIdEdicao=690> acesso em 27 set. 2010.

Na edição de AN de 22 de agosto, é claro, a maior parte das notícias fazia referência à crise político-militar gerada, entre outras coisas, pelo atentado da rua Toneleros, onde foi morto o major Rubens Vaz e ferido o jornalista Carlos Lacerda.

Na mesma edição, na página 2, para esquecer ‘as agruras da vida’, um anúncio comercial que não se vê mais hoje em dia, dava conta que às 14h30 e 20h30 haveriam mais duas apresentações do Teatro ‘Politeama Oriente’ no ‘gigante metálico de Nhô Bastião’ armado na rua Nove de Março. O nome da peça?: ‘Serelepe soldado recruta’.<sup>10</sup>

Mais uma vez, tem-se o registro da presença do teatro de zinco e madeira – “gigante metálico de Nhô Bastião”, observando-se, ademais, que o teatro cumpria um papel lúdico, restaurador dos ânimos, posto que, em suas apresentações, era possível recompor-se das “agruras da vida”.



Imagem 3: Pavilhão Teatro Teleco um exemplo do teatro estilo politeama, pavilhão construído em madeira e zinco.<sup>11</sup>

Nhô Bastião, porém, desde muito tempo, havia fixado residência em Ponta Grossa (PR) e, a partir dali, saía em excursão com o grupo, sendo que, naquele estado, nasceram os:

<sup>10</sup> Disponível em <http://www1.an.com.br/1998/ago/24/Ocid.htm> acesso em 27 set. 2010.

<sup>11</sup> Imagem disponível no blog da Companhia de Teatro Teleco <http://teatroteleco.blogspot.com.br/2008/11/histria.html> acesso em 12 abr. 2012.



seus filhos José Maria de Almeida, hoje Serelepe (Curitiba); Francisco Silvério de Almeida (Ponta Grossa); José Ricardo de Almeida, hoje Bebé (Ponta Grossa); e, Antônio Carlos de Almeida (União da Vitória) que [ao crescerem] faziam parte do elenco, portanto todos nasceram na vida artística<sup>12</sup>.

As viagens do grupo tinham duração variável, dependendo da rentabilidade das praças, assim como estavam associadas às questões climáticas, uma vez que, no inverno, por exemplo, muitos espetáculos eram cancelados em virtude da falta de público ou mesmo por questões de segurança, falta de iluminação adequada, teto com defeito etc. Na verdade, Ponta Grossa/PR e a grande chácara mantida por José Epaminondas parecem representar uma espécie de marco zero dos dois teatros da família – Serelepe e Bebé (ao que tudo indica também a origem do Teatro Biriba, pertencente à família de Geraldo Passos, parece estar vinculada àquela convivência, uma vez que Geraldo, durante muitos anos, atuou como ator dramático na companhia de Nhô Bastião). Anos mais tarde, ainda em Ponta Grossa (PR), a família Benvenuto juntar-se-ia aos artistas da Politeama Oriente:

artistas que vieram fazer parte da companhia, sendo eles: Luiz Benvenuto, ator, diretor e ensaiador de teatro; sua esposa Alice de carvalho e seus filhos Luiz Carlos Benvenuto, Léa Benvenuto, Rafael Benvenuto e nascendo a filha caçula em 1955 em Paranaguá Ana Maria Benvenuto, hoje integrante da companhia de teatro do Bebé.

O encontro entre estas duas famílias resultou na união matrimonial entre os filhos José Maria de Almeida e Léa Benvenuto de Almeida que casaram em Pelotas/RS no ano de 1959, desta união surgiram seis filhos. Em 1972 na cidade de Faxinal do Soturno/RS, José Ricardo de Almeida e Ana Benvenuto de Almeida casaram-se e desta união nasceram nove filhos que hoje fazem parte do elenco do teatro do Bebé (...).<sup>13</sup>

A família Benvenuto havia sido proprietária da Politeama Azul ou Pavilhão Azul, em Santos (SP), além de trabalhar com outras companhias, até que, finalmente, reuniu-se ao grupo de Nhô Bastião, estreitando os laços artísticos pelas duas uniões matrimoniais, em 1959, José Maria e Lea; em 1972, Ricardo e Ana. A respeito do casamento ocorrido em Faxinal do Soturno (RS), Bolognesi (2003) resgata um depoimento do ator:

O nome Bebé nasceu por ocasião do casamento, aos quinze anos de idade. Segundo seu depoimento, eu casei muito cedo. Então, os meus irmãos e parentes disseram que eu ia ser o corno mais novo da família. Com quinze anos eu já ia ser corno. Touro eu não podia ser. Eu tinha que ser uma coisa pequena, um cabrito... então, Bebé. Quando eu entrei com a minha esposa na igreja, à hora da marcha nupcial, eles faziam assim: ‘Bé, bé, bébé’ (no ritmo da música). Eu ficava bravo, xingava,

<sup>12</sup> Disponível em <http://www.teatrodobebe.com.br/historia.htm> Acesso em 27 set. 2010.

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.teatrodobebe.com.br/historia.htm> Acesso em 27 set. 2010.

mandava eles pr'aquela lugar. Todo apelido que a gente não gosta fica.  
(BOLOGNESI, 2003, p. 173)

Do casamento entre José Maria e Lea, nasceram seis filhos: Ben-hur, Isabel Cristina, Jaqueline, Marcelo, Maria José e Ulisses, sendo que todos abraçaram a carreira artística, alguns acompanharam os pais, outros fizeram carreira em teatros diversos, como é o caso de Ben-hur, enquanto Isabel Cristina e a sua família dedicam-se a apresentações em festas, escolas, creches, feiras.

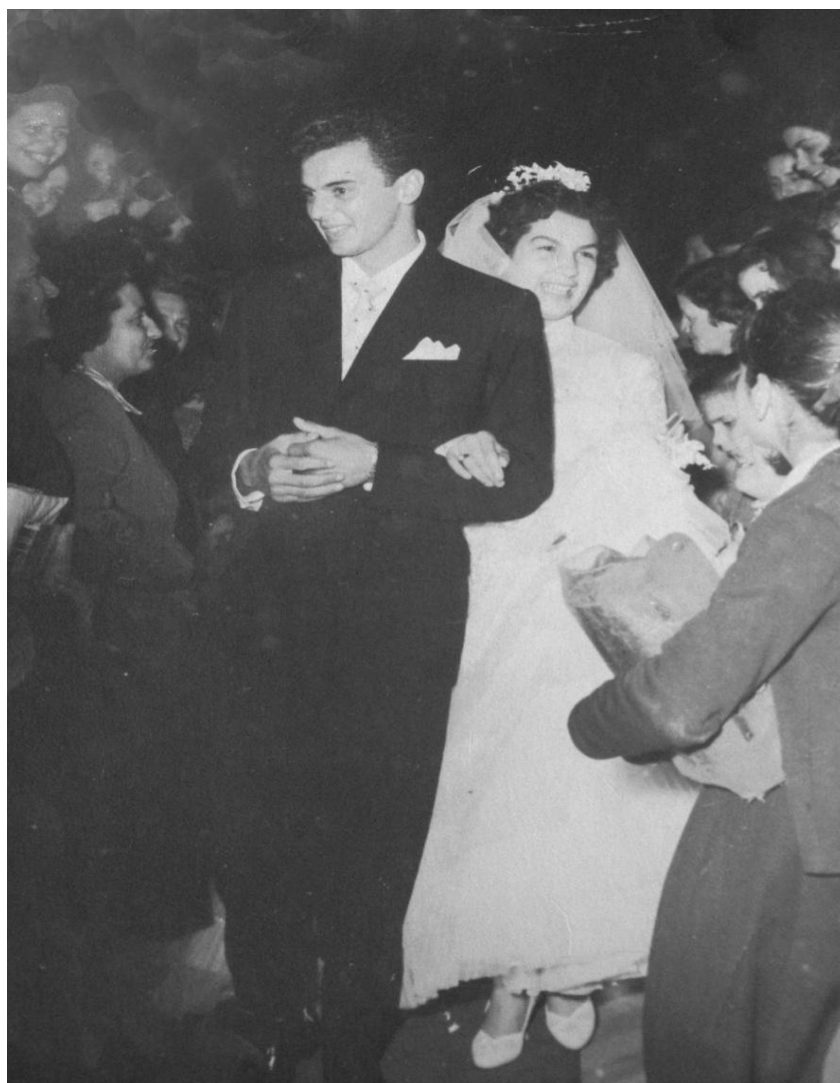


Imagem 4: Casamento de José Maria de Almeida e Léa Benvenuto na Igreja Matriz de Pelotas (RS) em 1959  
(Arquivo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)

Desde muito cedo, Lea passou a fazer o par romântico, nos melodramas, com o seu namorado e futuro marido, José Maria. Além disso, ela assumiu a função de autora de peças infantis e, pela experiência adquirida, sobretudo, com o próprio pai, tornou-se ensaiadora. Por sua vez, José Maria vinha sendo preparado pelo pai com vistas a assumir o comando do grupo

e, ademais, a titularidade como o principal cômico da companhia. Tanto é que, na nota recuperada pelo jornal “A Notícia”, de Joinville, tem-se o anúncio da peça “Serelepe, o soldado recruta”, evidenciando que o palco, em certas ocasiões, pertencia ao palhaço Serelepe, nome adotado por José Maria. Em breve, Nhô Bastião passaria a enfrentar problemas de saúde e recolheu-se a sua chácara em Ponta Grossa, na companhia da esposa, dos filhos pequenos e da irmã, Isolina, enquanto o grupo teatral seguia o seu trabalho. Após a morte de Nhô Bastião, a sua esposa, Doroti, e os filhos mais novos afastaram-se da trupe que, desde então, passou ao comando de José Maria e adotou uma nova denominação, Teatro Serelepe. Naquela data, o teatro, feito de zinco, com cadeiras e arquibancadas, no estilo politeama, estava armado na cidade de Cruz Alta que, portanto, presenciou o nascimento de um novo período na história do referido teatro itinerante.

Dos filhos de Nhô Bastião com Doroti, José Ricardo retornou, em 1968, ao convívio no teatro comandado pelo irmão mais velho, enquanto Antonio Carlos, o Tônico, permaneceu durante muitos anos em um colégio interno, mais tarde, seguindo carreira em outro ramo, até que, finalmente, convencido pelos irmãos, reuniu-se à trupe, em que também trabalhavam Francisco, filho do primeiro casamento de Nhô Bastião e, portanto, irmão de José Maria, além de Italo, filho adotivo de José Epaminondas, Nhô Bastião. Cabe referir que Francisco já é falecido, enquanto Italo encontra-se gravemente doente. Os demais irmãos ainda atuam, mesmo que José Maria tenha reduzido a sua participação no palco. José Ricardo permanece dando vida ao palhaço Bebê e Antonio Carlos encarrega-se, normalmente, dos papéis mais sérios, sobretudo, em dramas e melodramas, além de, em peças cômicas e esquetes, atuar como “escada” para os palhaços com quem contracenam, principalmente com o seu sobrinho, Serelepe. O vínculo familiar é um dado que merece ser enfatizado, uma vez que os filhos de Nhô Bastião, seus netos e bisnetos têm se mantido nas atividades teatrais itinerantes, ainda que alguns deles, hoje, tenham curso superior:

Com uma tradição de mais de 70 anos, a companhia Teatro de Lona Serelepe<sup>14</sup> é integrada por membros da mesma família, que, com cerca de 60 espetáculos de teatro em seu repertório, desde 1929 percorre os mais remotos lugarejos e cidades do interior do Rio Grande do Sul e do Brasil (...). Entre as montagens estão peças sacras, tragédias e comédias adaptadas das antigas montagens, originadas nos idos da década de 20, e releituras de textos que vão de Shakespeare a Millôr Fernandes.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> A denominação “Teatro de lona Serelepe” foi adotada em 1999 quando Marcelo Benvenuto de Almeida assumiu o comando do grupo. Entre 1962 e 1981, o nome do teatro era simplesmente Teatro Serelepe.

<sup>15</sup> TEATRO DE LONA SERELEPE. *Revista Porto Alegre em cena*. 11.ed. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Secretaria Municipal de Cultura. p. 7, set. 2004.

Entre 1962 e 1981, o Teatro Serelepe percorreu inúmeras cidades dos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, apresentando um repertório que variava entre dramas, comédias, alta comédia, farsas, peças infantis. Estas peças, de um modo geral, fazem parte do cartel de apresentação da maioria das companhias itinerantes ainda em atuação, contudo, muitas já não guardam mais a ideia original, havendo aquelas – como *O céu uniu dois corações* – que jamais tiveram o seu texto original encenado, sendo resultado da escuta e da assistência às demais companhias, resultando na adaptação de textos, de acordo com o elenco, os recursos cênicos disponíveis e a criatividade do ensaiador.

Em um tempo em que, na maioria das cidades interioranas sequer havia cinema e, mesmo naquelas que dispusessem de uma sala cinematográfica, os filmes com som e imagem de baixa qualidade, ainda chegavam com grande atraso se comparados às grandes cidades do país; além disso, a televisão, até meados dos anos 1970, era um bem acessível para poucas famílias, apresentando sinal para repetição, frequentemente, fraco, com imagens distorcidas, de tal sorte que restavam poucas opções de entretenimento: festas e bailes religiosos, passeios em volta ao coreto da praça ou, nas comunas em que houvesse a passagem do trem, um passeio à gare da estação para ver o “trem de passageiros” aos domingos. Eventualmente, algum circo ou parque passava pelas referidas cidades, mas sem grande sucesso, de modo que a chegada do teatro sempre constituía uma importante novidade que animava todas as classes sociais, ainda que, alguns extratos sociais, ditos mais elevados, não liberassem, especialmente, as suas filhas mulheres para assistirem às peças encenadas. Ainda assim, o Teatro Serelepe granjeou sucesso nos locais por onde passou:

Desde a primeira vez que estive em Rosário do Sul, ainda na década de 60, o teatro Serelepe, então uma novidade em Rosário do Sul, pois a comunidade da época, ainda não estava acostumada com eventos culturais e teatrais. Na época, a televisão não era muito comum por nossos lados e o cine Rosário ainda era cine Teatro Fenix, e a chegada do Teatro Serelepe, o que proporcionou uma variação na programação da cidade (...). O teatro Serelepe trazia a cidade um naipe de primeira, no que se refere à interpretação dramática, como é o caso dos galãs Luiz Carlos Benvenuto, Rafael Benvenuto, Johnny Moreno, das atrizes Lea Benvenuto de Almeida, Anay Moreno e mais um elenco de atores e atrizes de primeira grandeza no que se refere a teatro.<sup>16</sup>

Entretanto, sobretudo com a ampliação da área de atuação do novo veículo de comunicação: a televisão – incluindo as telenovelas –, o Teatro Serelepe acabaria alijado do rol das principais atrações das comunidades interioranas, no início dos anos 1980. Sem condições de fazer frente às novidades trazidas pela tecnologia da época, o grupo dissolveu-se

---

<sup>16</sup> TEATRO Serelepe, o retorno III. *Jornal Gazeta de Rosário*. Rosário do Sul/RS, 06 e 07 fev. 1999, p.5.



em virtude, principalmente, da concorrência imposta pelos programas televisivos. O final do Teatro Serelepe determinou a dispersão do grupo de artistas, ainda que o núcleo familiar tenha passado a viver em Curitiba (PR). As filhas de José Maria e Lea que haviam casado no Rio Grande do Sul, porém, permaneceram no estado em companhia das suas respectivas famílias e os demais artistas transferiram-se para Curitiba. Entre 1981 e 1994, alguns atores participaram das oficinas do Teatro Guaíra, na capital paranaense, tendo, inclusive, atuado como figurantes em algumas peças. Além disso, os artistas da família Benvenuto de Almeida encenavam peças cômicas no interior do estado, valendo-se do espaço concedido em clubes, escolas, salões paroquiais. Assim sendo, a família não perdeu o vínculo com a itinerância, ainda que o teatro, como espaço físico, não existisse mais.



Imagem 5 – Lea Benvenuto de Almeida em “O maior espetáculo da terra” Teatro Guaíra  
(Arquivo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)

Em 1994, na cidade de Cacequi/RS, José Ricardo de Almeida, através de uma ação entre amigos, conseguiu comprar uma lona e montar o Teatro do Bebê, convidando a família do irmão para que se reintegrasse à vida artística. José Ricardo, desde muito cedo, vivera

personagens cômicos, tendo sido testado nas sessões dominicais como palhaço, ainda nos tempos do Teatro Serelepe e, ao assumir o comando do novo teatro, dedicou-se ao riso, posto que seu irmão, José Maria, declinou desta possibilidade.

Durante os anos que se estendem de 1994 a 1999, a família Benvenuto de Almeida circulou pelo Rio Grande do Sul, até que Marcelo, um dos filhos de José Maria, decidiu que era chegado o momento de uma carreira solo. Nascia, ali, o Teatro de Lona Serelepe e Marcelo assumia a denominação de palhaço Serelepe. Os irmãos Ben-hur, Marcelo e Ulisses contam que o pai deu-lhes a opção para escolher quem seria o novo palhaço da companhia, desde muito cedo, e Ben-hur, após uma tentativa mal sucedida, desistiu, como Ulisses ainda era muito jovem, coube a Marcelo reencarnar o palhaço Serelepe. Ben-hur, em entrevista afirma:

Pois é, isso é uma coisa engraçada... Nunca tive vontade alguma de me pintar de palhaço... Aliás, minha experiência com ele é terrível! Quando eu tinha uns 12 para 13 anos e minha mãe apresentava as matinês dominicais, à tarde, faltou uma pessoa para fazer o palhaço. Naquela ocasião, resolvi começar a minha carreira e falei: 'Eu faço, mãe!' ... Ela, coitadinha, teve a infeliz ideia de dizer que eu poderia fazer aquela experiência. Foi o começo e o final da minha carreira: foi horrível! Para simplificar o fracasso, basta dizer que as crianças não esboçavam a menor reação e eu tentava e tentava, experimentava de tudo que vira meu pai e outros palhaços fazerem, mas nada! Minha mãe ria nos bastidores e acenava para que eu continuasse, ela parecia dizer: 'Você está agradando', mas, não tenho dúvida, agradei apenas a minha mãe...<sup>17</sup>

A família comprou uma lona usada, cadeiras de segunda mão, e investiu em equipamentos de iluminação e som. A residência dos artistas era, primordialmente, os ônibus adaptados como moradia. Alguns artistas, no entanto, viviam dentro do teatro que, conforme já se mencionou, era coberto por uma lona, assumindo, desse modo, a estrutura de um circo dedicado à arte teatral. Uma nota que tem sido recorrente na história do teatro diz respeito às dificuldades financeiras. Atuando como uma espécie de cooperativa, todos têm a sua fonte de renda assentada na participação em cena e na venda de produtos – pipoca, maçã do amor, algodão doce, refrigerantes; além disso, há um acerto entre as mulheres do grupo, existindo uma cozinha comunitária e uma cozinheira, com uma ajudante, que acompanham o teatro, e que se dedicam ao preparo dos alimentos. Desse modo, as compras são feitas em conjunto, ainda que cada família faça adquira produtos de consumo também de forma individualizada, respeitando-se o gosto pessoal, a faixa etária etc.

---

<sup>17</sup> *FRAGMENTUM*. Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. Laboratório Corpus. N. 25. Santa Maria, 2010. p. 26.

Silva (1996) destaca que os artistas de circo e circo teatro têm o seu aprendizado feito no cotidiano, salientando uma espécie de memória dos ofícios, transmitida oralmente pelos mais velhos e assimilada pelos demais que vão desenvolvendo habilidades e adequando-se às necessidades do próprio grupo, assim é que alguns se dedicam aos cuidados com equipamento de som, à locução; outros assumem a responsabilidade pela divulgação no carro de som; ainda há aqueles que negociam com as empresas de cada cidade com vistas a anúncios publicitários no espaço do circo, mas, de um modo geral, todos fazem tudo, desde erguer o mastro e a lona até vender pipocas. Neste sentido, Lea é o caso exemplar.

A esposa do velho palhaço Serelepe, que é mãe do atual palhaço Serelepe e é a avó do pequeno palhaço Chameco, envolve-se com a costura, providencia roupas novas para o palhaço, conserta cortinas, prepara objetos de pano que, eventualmente, podem ser usados em cena. Ademais, Lea dispõe de um caminhão baú em que preserva o figurino e as peças cenográficas – rigorosamente separados, estão cinzeiros, vasos, bengalas, chapéus, Bíblias (em diversos formatos e cores), óculos, enfim uma gama enorme de objetos que compõem cada peça apresentada. Os objetos dispostos no caminhão baú podem ser usados em mais de uma peça, sendo ainda possível a sua adaptação em virtude do conteúdo de cada peça ou mesmo para atender a demanda dos esquetes cômicos, encenações humorísticas rápidas, feitas ao final do espetáculo.

A artista acresce que os artefatos maiores, por exemplo, camas, sofás, armários são emprestados por lojas de departamentos e o eventual pagamento dá-se através da propaganda feita pelo teatro no intervalo das peças. Este é um dado que os itinerantes, na atualidade, fazem questão de frisar: o constante e amistoso diálogo com as comunidades, isto é, o conhecimento das pessoas que frequentemente costumam ajudá-los facilita o andamento das atividades e mesmo facilita a resolução de algumas questões como ligação de água ou energia elétrica, empréstimo de móveis para a decoração do cenário, pontos de venda de ingressos, ficando evidente uma preocupação com a conservação de uma imagem de respeito e compromisso com patrocinadores e/ou colaboradores em cada praça visitada.



Imagem 6 – Marcelo Benvenuto de Almeida, em cena, apresenta alguns acessórios cuidadosamente conservados pela contrarregra, vê-se a grande Bíblia, a dentadura postiça, os óculos, além de objetos como açucareiro e bule. (Arquivo pessoal da autora)

Lea ainda produz peças teatrais dedicadas à infância que são exibidas nas sessões realizadas às segundas feiras. A escritora afirma que costuma experimentar nestes textos, adequando-os conforme a receptividade entre o público, assim sendo, os textos sofrem

alterações entre uma e outra apresentação, conforme se verifica o interesse ou não dos pequenos e dos seus acompanhantes maiores, pais, mães ou outros familiares. Sem contabilizar um número exato de peças que já produziu, Lea considera que as peças precisam trazer um tom moralizante, mas em uma linguagem acessível e contemporânea, marcadas ainda pela leveza das vestimentas, pelo colorido do palco, em um tempo em que o visual predomínio sobre o texto – trata-se de uma observação que parece pautada pela constante encenação de peças melodramáticas, em que a gestualidade, o ato grandioso sempre adquiriram maior relevância do que a falta propriamente dita.

Uma das fontes de inspiração da autora são os netos, cujas idades variam de seis a 30 anos, e, agora, já alguns bisnetos. Segundo ela, o processo de escrita não demanda qualquer preparação especial, as suas escolhas de temas são aleatórias, sugeridas por eventos cotidianos, por experiências familiares. A artista afirma que, muitas vezes, a emoção do nascimento de um neto, por exemplo, desencadeia uma sequência narrativa que, depois, é transposta para o palco. Outro mote para as suas produções, em algumas ocasiões, são as aulas de teatro ministradas nas comunidades. Lea e a sua filha, Maria José, ensinam, entre outros assuntos, postura no palco, entonação de voz, “truques” de memorização, ensaiam uma peça ou um pequeno esquete – depende muito do nível de aprendizagem do grupo -, e apresentam-no nos últimos dias da temporada. Os participantes, basicamente, são mulheres e jovens estudantes, o que determina, em locais distintos, a produção de uma peça/esquete que privilegie as características do grupo e, neste sentido, Lea encarrega-se, inclusive, da vestimenta e dos adereços de cada personagem de modo que os “alunos” sintam-se à vontade no palco. Não raro, registram-se casos de novos atores que esquecem o texto, mas, nestas situações, a atriz experiente improvisa entre os seus pupilos e a apresentação teatral segue o seu curso. Na condição de autora de textos, Lea ainda dedica-se à poesia, cultivada para deleite próprio, expressão de sentimentos, são textos que evocam lembranças pessoais, datas especiais, contudo, há um texto que exerce função significativa no conjunto das atividades do teatro, ele serve como abertura à programação diária, quando as luzes apagam e o público volta-se para o palco:

Entre a realidade e a fantasia; entre lágrimas e risos, entre vaias e aplausos, vamos construindo um mundo fascinante de ilusões, neste planeta tão conturbado pela violência, pelas drogas, pela fome e injustiças sociais. Pela justa revolta da natureza, tão violentamente agredida pelo homem, ainda nos resta o direito de sonhar, de voar nas asas da imaginação, como um passe de mágica transformar nuvens negras em radiantes raios de sol, de esperança. Nós, atores, somos canais abertos para este contato com o lúdico, comboio onde o combustível compulsor é o riso, carinho, aplausos, manifestação espontânea que é o reconhecimento de nosso trabalho.



Vamos começar nossa viagem pelo mundo encantado da imaginação, pelo mundo do fascinante Teatro de Lona Serelepe.<sup>18</sup>

Consciente do trânsito que se opera no palco em que realidade e fantasia dialogam, excluem-se, explicam-se, completam-se, a autora não deixa de evocar o papel do artista como disseminador da cultura, mas como cidadão ciente de seu compromisso em uma sociedade assolada por todo tipo de violência, devendo combatê-la e, ao mesmo tempo, “como um passe de mágica” propiciar a alegria, o divertimento. Outro aspecto que se sobressai no texto concerne ao reconhecimento do artista por parte da plateia, mola propulsora do seu fazer no palco, alimentado espontaneamente pelo “reconhecimento” do seu trabalho, do caráter que imprime às cenas, da maneira como dá forma às personagens, em última instância, o texto relembra que, no palco, também convivem os risos e as lágrimas do artista, as dificuldades e as privações inerentes a qualquer ser humano.

O jornal *Gazeta Regional* de Santa Rosa<sup>19</sup>, em 2008, acompanhou a equipe do teatro desde o entardecer até a entrada em cena para mais um espetáculo, em torno de 2h30min, e registrou uma rotina muito semelhante a qualquer família: “Neste horário [20h] estavam cada um em seus trailers, jantando, assistindo televisão ou tomando chimarrão” (2008, p. 18). A nota dissonante é a movimentação do público que chegava para o espetáculo e o próprio palhaço, já maquiado e vestido como tal, dirigindo-se à bilheteria “para resolver um problema de troco” (2008, p.18).

A costureira da companhia, contrarregra, escritora, mãe, avó, Lea Benvenuto de Almeida ainda atua como ensaiadora, atividade que aprendeu com o seu pai, mais uma vez, exemplificando a chamada memória dos ofícios (SILVA, 1996) que é transmitida pelo aprendizado direto, rotineiro e pela oralidade, fixando-se na memória. Sempre que uma nova peça será levada ao palco, sempre que houver alguma alteração previamente estabelecida, a ensaiadora assume o seu papel, que não deixa também de ser um papel crítico, observando a atuação dos atores durante os espetáculos e corrigindo pequenas imperfeições e/ou deslizes que, via de regra, sequer são notadas pela plateia em face da capacidade de improvisação que se verifica entre os artistas.

As peças encenadas contam com a participação de quatro gerações da família em diversificadas apresentações. Maria José, filha do casal José Maria e Lea, explica:

---

<sup>18</sup> TEATRO DE LONA SERELEPE encanta mais uma vez os soledadenses. *Revista Expressão*. 45.ed. Soledade/RS, jan. 2006, p.19.

<sup>19</sup>RISOS debaixo da lona. *Gazeta Regional*. Santa Rosa, nov.2008, p.18.

Não tem como dar errado. Ensaíamos só a turma mais nova, que inicia a atuar. Às vezes, dá branco, mas sabemos como improvisar, o assunto e o enredo nós conhecemos bem, e vamos embora. Hoje estou de folga, mas quem sabe eu trabalhe no intervalo, na esquete 'Terapia do riso'. Se for preciso, coloco a roupa e vou para o palco, não tem preparação. A gente se arruma e vai. (Gazeta Regional, 2008, p. 18)

O velho palhaço, pai de Maria José, acrescenta em tom jocoso: “se tem ensaio, dá briga” (GAZETA REGIONAL, 2008, p. 18). Ao comentar as peças, Lea conta que, em alguns casos, levar ao palco peças consagradas e que não sejam encenadas com frequência exige um esforço extra e novos ensaios. Um dos exemplos mais recorrentes no grupo diz respeito à encenação de “A paixão de Cristo”, no início deste século. A equipe preparou-se, foram construídas cruces, ensaios e marcações no palco foram revistas porque o propósito era um grande e emocionante espetáculo durante a Semana Santa. A peça foi encenada na 4ª e na 5ª feira com um público diminuto, evidenciando um claro desinteresse pelo tema, de modo que, na 6ª feira santa, o grupo teatral desistiu daquela encenação e levou ao palco aquele que é considerado um de seus maiores sucessos cômicos: “Tudo em cima da cama”.



Imagem 7: Peça “Tudo em cima da cama” com Maria José Cambruzzi e Marcelo Benvenuto de Almeida, sem data definida (Arquivo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)

Ao contrário do que o nome possa supor – “Tudo em cima da cama” – e as pessoas, invariavelmente, adentram ao teatro com ideias nada ingênuas, a peça traz a discussão entre um casal, recém-chegado de mais um encontro social enfadonho, ele é um bancário, insatisfeito com a vida profissional, ela é uma professora de matemática com um grande número de provas para corrigir. Cansados da rotina, ambos começam a discutir como seria a vida do casal se fossem dois caipiras, se invertessem os papéis e ele assumisse o lugar da esposa, enquanto ela tomaria para si as atribuições do marido; imaginam-se ainda idosos e, portanto, saudosos dos tempos de juventude e participação em eventos sociais. A cada mudança de personagem, a luz do palco apaga-se e os dois atores voltam com novas vestimentas, até que, em determinado momento, o despertador toca e marca o início de mais um dia, recém-reconciliados, decididos a viverem uma nova vida, menos atribulada, caracterizada pelo diálogo e pela compreensão mútua, o casal, ao toque do despertador, volta a sua rotina, com os xingamentos casuais, com as implicações pessoais, embora tivessem discutido tudo em cima da cama, na prática, a vida rotineira, os compromissos falam mais alto e as promessas são esquecidas.

“Tudo em cima da cama” é considerada uma alta comédia, gênero que é assim definido por Teixeira (2005, p. 82): “Designação que se deu à comédia construída com diálogos brilhantes e refinados, e que desenvolve a sua ação abordando temas considerados de nível elevado, envolvendo personagens de uma possível camada social mais nobre”. Dessa forma, a alta comédia opõe-se à baixa comédia que trata de temas grotescos, chulos, conforme assevera Teixeira (2005), que compara a baixa comédia à farsa. No caso particular de “Tudo em cima da cama”, os diálogos são interessantes, produzem certa reflexão sobre o relacionamento que se dá em uma relação matrimonial, algumas expressões adotadas pelo palhaço, por vezes, podem, de fato, adquirir uma conotação mais refinada, sobretudo, se considerarmos que a peça em questão tende a receber interpretação diferenciada entre jovens solteiros e, por exemplo, casais com um longo período de convivência.

Um dado interessante, que merece registro no contexto do presente estudo, é que Maria José e Marcelo são irmãos e contracenam como marido e mulher, mas a atriz esclarece: “Não lembramos quem é irmão de quem, simplesmente atuamos. A vida inteira nós só fizemos teatro, não temos outra experiência para comparar. Mas, todas as noites, nós sentimos se agradamos o público ou não, é o que compensa o nosso trabalho: a reação do povo.” (2008, p.18) O comentário de Maria José vem ao encontro do texto escrito pela mãe, segundo o qual, no palco, cruzam-se a alegria e a tristeza, o riso e as lágrimas, “um mundo fascinante de ilusões”. Atualmente, o palco, na prática, pertence ao palhaço, a responsabilidade pela



continuação do teatro, pela sobrevivência da equipe também. De acordo com familiares, a concorrência das telenovelas não deixou espaço para os melodramas que a companhia encenava nos anos de 1960, 1970.

Em geral, o grupo de teatro atribui a preferência pelo riso, além da concorrência imposta pela televisão, que preencheu o espaço do melodrama, ao estresse da vida moderna, considerando que as pessoas vão ao teatro para relaxar, para aliviar a tensão diária e, em função disso, preferem rir e riem das situações cotidianas, da esposa ou do marido infiel, do chefe mal educado, do namorado espertalhão. O que predomina, além disso, é a malícia em cena, ainda que ela não seja explícita, o palhaço brinca com o público, evoca este sentimento na plateia que responde com naturalidade. Muitas vezes, um mero olhar cômico pode ser interpretado pelo público como uma ideia, uma proposta ou um mero pensamento do palhaço que, no entanto, estaria carregado de duplas intenções ou duplo significado. Neste aspecto, refere-se Bolognesi (2003) às apresentações do palhaço Bebé:

Bebé tem o mérito de dominar a plateia e perceber com precisão os momentos de explorar os improvisos, cacos e piadas para, em seguida, em um momento de relaxamento, retomar o fio do enredo. Faz constantes referências a pessoas da plateia e a lugares da cidade. O público se deixa levar pelo ritmo imposto pelo ator, que dosa as falas com as expressões corporais e faciais (...). Ao desfazer aquele gesto, um outro começa a ser esboçado, complementado com as falas, muitas vezes propositalmente 'apimentadas'. A evolução desse ritmo de interpretação só é possível a partir da interação do palhaço com a plateia. (BOLOGNESI, 2003, p. 173-174)

Formados na mesma escola, Bebé, Serelepe pai e Serelepe filho, valem-se dos mesmos artifícios, marcados pela inflexão pessoal, com o propósito de fazer rir, valem, para isso, também, os adereços, o figurino particular, a maquiagem, o tom de voz, as expressões corporais, cujo objetivo final é buscar o riso da plateia:

A interpretação de Bebé não se pauta pela busca do aprofundamento psicológico. Ao contrário, apoiando-se em um tipo esperto, malicioso e com forte presença de espírito, ele sempre deixa prevalecer o bom humor e a alegria. (BOLOGNESI, 2003, p. 175)

E, desse modo, o palhaço procura confluir gestos, recursos vocais, faciais, gestuais, cênicos em uma completa integração para que, ao final, em forma de síntese de sua interpretação, o público reaja com o riso. Neste particular, é elucidativo o seguinte comentário:

Já a segunda vez que o teatro Serelepe veio a Rosário, foi montado no local localizado na esquina da rua Andradas e Canabarro (...), o teatro Serelepe já não contava mais com a atuação do palhaço Serelepe, que já havia se aposentado, mas, legou ao seu substituto [Marcelo Serelepe], o mesmo carisma e a malícia com que atuava em épocas anteriores, fazendo rir um povo que ansiava por arte e tiradas inteligentes.<sup>20</sup>

Se, de um lado as peças cômicas sempre acompanharam a história da companhia, é preciso, de outro lado, referir as encenações de peças ditas sérias, que aconteciam nos anos de 1960 e 1970 e que, na atualidade, têm um espaço diminuto, restrito às quintas feiras, na chamada “sessão do amigo”, em que duas pessoas entram pelo preço de um ingresso. Ademais, ao final do espetáculo, apresenta-se um esquete breve, com a cena, via de regra, dominada pelo riso provocado pelo palhaço e seus auxiliares.

Em sua maioria, os textos considerados dramáticos são adaptações de textos canônicos ou filmes de sucesso. Entre as peças, cuja base era romances consagrados, encontra-se *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, podendo-se incluir, nesta mesma linhagem, por exemplo, *O morro dos ventos uivantes*, de 1847, cujo texto original, em inglês, foi escrito por Emily Bronte. Ainda é possível encontrar uma adaptação da novela americana *A cabana do pai Tomás*, de 1852, cuja narrativa, como tantas, encontra-se impregnada de fé e religiosidade. Há também adaptações de filmes como *Love Story* ou *Marcelino, pão e vinho*, cuja nota, nos dois casos, é o sofrimento dos protagonistas, que se repetia em peças do teatro nacional e internacional que eram levadas ao palco.

No caso de *Marcelino, pão e vinho* tem-se, na verdade, uma adaptação da versão cinematográfica que já fora baseada na obra literária homônima, o que, sem dúvida, faz o pesquisador avaliar que existe a probabilidade de um afastamento significativo do texto original. Na atualidade, a companhia teatral não dispõe mais do texto que servia como base para a encenação, sabe-se, contudo, que, em sua versão original, o romance tratava da história de um menino, Marcelino, abandonado em frente a um mosteiro e criado por frades franciscanos. Ao final, Marcelino protagoniza um milagre, de forma que fica evidente a conotação religiosa da obra: Marcelino encontra um amigo no sótão, ele está pendurado em uma cruz e oferece ao menino a possibilidade de reencontrar a sua mãe, cuja ausência era motivo de sofrimento por parte da criança.

Na mesma linha religiosa, tem-se *A canção de Bernadete*. Trata-se de um filme norte-americano, exibido na década de 1940 e que conta a história de Bernadete Soubirous, uma menina doente, que, no interior da França, por volta de 1860, teria tido uma visão da Virgem

---

<sup>20</sup> TEATRO Serelepe, o retorno III. *Jornal Gazeta de Rosário*. Rosário do Sul/RS, 06 e 07 fev. 1999, p.5.

Maria, causando a incredulidade dos familiares e das autoridades locais. Bernadete, depois da visão, não voltaria a padecer a sua enfermidade; some-se a isso o aparecimento de uma fonte no local em que ela teria tido a visão e, nesta fonte, todos que se banhavam eram curados. A humildade da menina é um dos destaques do enredo, tendo em vista que, apesar da suposta benção recebida, ela não altera o seu estilo de vida, embora passe a modificar os destinos daqueles que dela se aproximam.

Seguindo a linha delineada por *Marcelino, pão e vinho* e pela adaptação de *A canção de Bernadete* cujo enfoque recaía sobre a religiosidade, tem-se *O céu uniu dois corações*, um melodrama brasileiro escrito por Antenor Pimenta, cujo desfecho, conforme anuncia o título, ocorre após a morte dos protagonistas. De acordo com Pimenta (2009):

...*E o céu uniu dois corações*, primeiro e mais significativo texto de Antenor Pimenta (1914-1994), foi o texto mais encenado pelas companhias de circo-teatro, com milhares de representações. É encenado até hoje em todo o país, principalmente por grupos de teatro amador e de estudantes que se interessam por teatro popular, além das pequenas companhias circenses que ainda mantêm a atividade teatral (...). O texto foi escrito em cinco atos, encadeados por ganchos folhetinescos e é um melodrama que emprega todos os recursos do gênero: o forte contraste entre a torpeza do vilão e as virtudes da ingênua, uma pobre órfã criada pela avó cega, enquanto seu pai, preso injustamente, aguarda a restauração da justiça pelas mãos do herói, um jovem apaixonado pela ingênua que se ilude com a dedicação do vilão, seu tutor e verdadeiro assassino de seu pai, que tentará impedir de todas as formas a união dos jovens, que só será possível no encontro apoteótico de suas almas no céu. (PIMENTA, 2009, p. 48)

A pesquisadora observa ainda que o autor nunca cedeu os originais para encenação em outras companhias, mas reconhece que ele se difundiu entre os itinerantes, sobretudo, a partir de artistas que atuavam com Antenor Pimenta e que lhe subtraíam o texto, vendendo-o por uma porcentagem nas bilheterias. A autora alude ainda a possibilidade de que ensaiadores e atores de outros teatros assistissem à peça, repetidas vezes, e copiassem trechos, adaptando-os à realidade de cada companhia.

Desta constatação feita pela estudiosa é possível inferir que outras peças tenham a mesma origem, especialmente, aquelas que foram adaptadas a partir de filmes do cinema nacional e internacional. Nesta situação pode estar, a título de exemplo, *O ébrio*, canção popularizada por Vicente Celestino, tema do filme homônimo que, em 1946, estreou no cinema nacional, sob a direção de Gilda de Abreu e estrelado por seu marido, o cantor Vicente Celestino. O jovem interpretado por Celestino, após problemas familiares, migra para a cidade e passa a viver em um anexo de sacristia a convite de um padre; ao participar de um concurso de calouros alcança o sucesso como cantor, o que lhe permite cursar a faculdade de

medicina. Mas a vida ainda lhe reservaria uma surpresa: o amor por Marieta, que ele conhece no hospital e que, em seguida, morre e leva o protagonista ao desespero, tornando-se figura recorrente em bares, nos quais afoga a mágoa com bebidas.

Inegável, no caso do teatro itinerante, é, pois, a tendência à oralidade, isto é, a transcrição de peças a partir da assistência a sua montagem em outros locais, oportunizando ainda que cada ensaiador adapte-a conforme os recursos disponíveis. Parece, desse modo, possível enunciar-se que muitas peças ditas sérias ou clássicas não seguiam um roteiro original, mas eram resultado da observação e da criatividade dos artistas. Ainda que esta situação não seja referida pelos entrevistados, os quais alegam sempre que o material era e é adquirido de uma sociedade que congrega os artistas mambembes ou ainda comprado junto a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais).

Um caso clássico apontado por Pimenta (2009) em que os direitos autorais são burlados, evidentemente em cidades em que não há fiscalização, encontra-se na peça *Maconha, o veneno verde*, que já foi apresentada sob as denominações de *Maconha, erva maldita* ou *Maconha, erva do diabo*, ainda que a pesquisadora reconheça a personalização que cada ensaiador procura conceder à peça ou a limitação dos recursos artísticos existentes nas diversas companhias itinerantes.

Entre as peças que podem ser encontradas no acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida está *Ferro em brasa*, uma adaptação de *A forja* (1926), do dramaturgo Antonio Sampaio. Também lá se encontram *Sublime perdão* e *O seu último Natal* – cujo título original seria *Os transviados*, as quais são atribuídas a Amaral Gurgel, além de traduções e adaptações de textos, como é o caso, respectivamente, de *Os dois sargentos* e *A canção de Bernadete*.

## 5.1 O corpus de pesquisa

Para a realização do presente estudo, foram selecionadas dez peças do acervo particular de Lea Benvenuto de Almeida, todas datilografadas, com algumas correções feitas a caneta ou lápis. Em alguns casos, há a descrição do elenco, os elementos cênicos – móveis, decoração, objetos pessoais – necessários. Além disso, nota-se que, em algumas ocasiões, as peças são adaptadas, resumidas em função da falta de artistas, assim como alguns diálogos são suprimidos para dar maior agilidade ao conjunto da peça. Boa parte do acervo foi perdida, mas as peças estão catalogadas e recebem um número que as identifica em um claro processo que busca conservar a memória do próprio grupo.

Na sequência, apresentam-se as peças ainda disponíveis e um breve resumo de cada uma delas. Os textos das peças encontram-se nos anexos do presente estudo.

## **FERRO EM BRASA**

*Ferro em brasa* é uma peça teatral composta em três atos. Sua origem seria a peça *A forja*, escrita em 1926, em Portugal. O seu cenário é os arredores de Braga, Portugal, podendo-se, além disso, inferir um tempo de discussões políticas, referências a uma eleição, ainda que as personagens secundárias façam-no muito superficialmente. O texto gira em torno do casamento da jovem camponesa Judite, do grande amor que lhe é conferido pelo seu pai, o ferreiro João, e, instabilizando a situação reinante, tem-se o pretense adultério protagonizado pelo jovem fidalgo, Julio, noivo de Judite, e Margarida, mãe da jovem.

Ainda participam Emilia, tia de Judite, que traz as novidades do vilarejo, mais especificamente da missa que fora celebrada no local; Leonardo, avô da jovem, concede um tom galhofeiro às cenas em que participa ao lado de seus amigos; tem-se, ainda, a figura de um camponês que também aparece como uma espécie de bobo, a sua participação gera o riso, inclusive, do ferreiro João, que lhe questiona o estranho comportamento: o camponês fala quase ininterruptamente, atribuindo a característica a uma herança genética; e, por fim, Bento que traz a primeira situação de desassossego à família de Judite: o rapaz conta para João que as pessoas da vila estariam comentando a demora do casamento entre a jovem lusa e o fidalgo Julio para, na sequência, sugerir a possibilidade de adultério: “Há quem diga que na tua ausência, o tal Sr. Julio entra aqui e fica horas e horas a conversar com...com tua mulher”.

O ferreiro precisa afastar-se de casa para atender ao senhor que mandara ferrar um burro e que pretendia participar de uma festa em honra a São João que se realizava em Braga – o animal estaria mancando e não poderia ser levado à ferraria. Na mesma ocasião, Judite e Emília preparavam-se para também irem à festa religiosa em Braga, mas não aceitando deixar o lar sem a presença do pai, Judite e o avô saem para despedir-se de uma pessoa da família, prometendo regressar em seguida, enquanto Emília retorna a sua residência. Margarida observa-os afastarem-se e fica só, pensativa, quando Julio aparece e a plateia tem a confirmação de um suposto adultério, em que Julio procura fascinar Margarida, sua futura sogra, valendo-se de palavras ternas que os conduzem a um beijo, que é presenciado pelo ferreiro João. A partir daí, sucede-se uma sequência de cenas em que o casal despede-se, a mãe parece arrepende-se, chora. Em seguida, Judite chega para despedir-se do pai e percebe a comoção da mãe, enquanto isso, o pai, entre indeciso e revoltado, decide matar a mulher,

mas recua diante da filha. Neste momento, é o pai que chora convulsivamente, assustando a filha, mas ele alega que se trata de uma saudade antecipada e de uma suposta alegria por vê-la feliz, saudável, após um período de sensível abatimento.

Com a saída de Judite, o casal ficaria a sós, antes, porém, Bento entra acompanhado por Julio, sob o pretexto que João desejaria conversar com o nobre fidalgo. Na sequência, Bento retira-se, o ferreiro determina a mulher que prepare o jantar e que o sirva dentro da ferraria. Ela traz toalha, pratos, pão, vinho e os três sentam-se à mesa: “um jantar à luz branda do poente”. O ferreiro, durante o jantar, passa a contar a história de um mestre escola, cujo hábito peculiar era a refeição noturna no quintal, que lhe causaria um grave prejuízo por roubo: sua residência teria sido assaltada por um grupo de ladrões e o cofre levado sem qualquer dificuldade. Sem uma testemunha, o mestre escola teria sido encontrado, no dia seguinte, amarrado e amordaçado. Julio comenta: “A mim, custa-me crer que se amarre um homem com tanta facilidade”. A cena começa a escurecer e mestre João introduz outra história em que narra a saga de um camponês cuja família teve o nome enlameado por um fidalgo, mas o camponês, em sua simplicidade, teria jurado vingança... a pretexto de medir a altura de Julio, o ferreiro convida-lhe a ficar em pé, encostar-se a uma estaca e, rapidamente, amarra-lhe os pés e as mãos, para, amordaçá-lo, evitando os seus gritos:

Depois de tê-lo amarrado e amordaçado, foi buscar o ferro em brasa, que já tinha preparado. E disse-lhe: Covarde... Falso... Não contente de me roubar a felicidade fazendo sofrer uma pobre inocente, ainda me roubas a honra? Era assim que te dizias meu amigo? Olha como eu retribuo a tua amizade! Assim... Assim...

A cena é assistida por Margarida, incrédula. O ferreiro ri como louco, enquanto a mulher parece paralisada, até que reage diante da ameaça de um novo ferro em brasa. Ela foge apavorada, assim que o marido a persegue, entram camponeses que o seguram. Margarida vai a Braga, onde se desenvolve a festa a São João, encontra Emília e conta-lhe os fatos. A mãe de Judite ainda desabafa e revela a sua atração pelo jovem fidalgo, a tentativa de livrar-se daquele sentimento, a aspereza com que sempre o tratou e o fatídico beijo que lhes revelou o sentimento recíproco. Emília afasta-se em busca de Judite e seu avô, que estavam na festa, sendo que Margarida permanece, por breves instantes, solitária até a entrada de João. O ferreiro mata a mulher e, em seguida, a filha entra feliz, carregando flores para os pais. Ao ver a cena, grita, chora, ri e repele o pai que tenta aproximar-se. João enlouquece. O avô aconchega a jovem e afirma: “Tua mãe está morta, teu pai enlouqueceu; descansa, minha netinha! De hoje em diante só tens teu avô na terra, e Deus no céu para velarem por ti!”

Enquanto isso, a festa continua nos arredores, ouvem-se vozes, alegria, ao mesmo tempo em que avô e neta choram.

## O CARRASCO DA ESCRAVIDÃO

A peça *O carrasco da escravidão*, composta em três atos, sem autoria conhecida, recebe também o título de *A verdade de um escravo*, tendo, como personagens principais, o Comendador Gouveia, declaradamente o vilão; Anastácio, Guiomar e Pai João, o escravo. A chegada do Comendador e da filha, Guiomar, desestabiliza a precária ordem em que vivia a casa de Anastácio, cuja mãe encontrava-se à beira da morte. *O carrasco da escravidão* traz, de um lado, a confiança inabalável do jovem fidalgo, Anastácio, em relação aos seus escravos, especialmente, Pai João, encarregado de cuidar do seu boi de estimação, o boi Pintadinho. Anastácio trata-os com respeito e dignidade. De outro lado, o Comendador Gouveia, que provocara a ruína do pai do fidalgo, despreza todo e qualquer escravo, considerando-os não confiáveis, passíveis de humilhações recorrentes. Os dois homens encontram-se na casa de Anastácio porque a sua mãe, madrinha de Guiomar, a filha do Comendador, está doente. A velha senhora deseja ver a sua afilhada, obrigando Anastácio a receber Gouveia em sua residência.

Anastácio argumenta que “existem pessoas que não mentem, nem que seja preciso para salvar a própria vida”, sendo ironizado pelo Comendador. Anastácio conta que, na fazenda, há um preto velho que nunca mentiu, trata-se de Pai João que, naquele momento, entra na sala, sendo hostilizado pelo Comendador. Anastácio e Pai João traçam uma rápida conversa, o negro é dispensado e o Comendador passa a urdir uma trama para apossar-se das terras de Anastácio, provando-lhe que os negros mentem. Gouveia propõe uma aposta, mas Anastácio exige a presença de um tabelião que lavre os seus termos, afinal, o Comendador admitira que, por vezes, costumava mentir. Diante do tabelião, Gouveia dita a escritura, datada de 30 de janeiro de 1839. Todos assinam o documento, ajustando-se que a aposta terá a duração de um ano e que Pai João ficará afastado de Anastácio, residindo, a partir de então, na fazenda velha. Gouveia comunica a filha sobre a aposta e informa-lhe que ela será parte de uma cilada que fará Pai João mentir: a moça deve propor casamento ao escravo com a condição que, como prova de amor, o negro mate o boi Pintadinho.

No segundo ato, Guiomar cumpre as determinações paternas e, após algumas tentativas, consegue que Pai João sacrifique o boi. Enquanto o homem afasta-se para cumprir o pedido, ela roga perdão a Deus pelo pai sempre insatisfeito e bruto, além de reclamar a falta

da mãe, que faleceu quando ainda era criança. Passada uma hora, Pai João entra com um pedaço da carne do boi e propõe assá-la, mas Guiomar convence-o a deixar para o dia seguinte. Em pouco tempo, o negro percebe que caíra em uma cilada e começa a preparar-se para contar a Anastácio sobre a morte do animal, fazendo conjecturas sobre como dizer-lhe a verdade, mas, ao final, se convence que deverá mentir.

O terceiro ato inicia-se na casa da fazenda e, em seguida, tem-se a chegada de Guiomar que traz a carne e entrega-a ao pai. O Comendador informa que partirá imediatamente, afirmando que a aposta está ganha. Gouveia antegoza a derrota de Anastácio, entrega-lhe a carne, garantindo-lhe que se trata da carne do boi Pintadinho, o que fará o negro mentir. Anastácio é atacado por Gouveia, que usa um punhal, no entanto, o rapaz reage e imobiliza o adversário. Gouveia pede desculpas. Anastácio determina que Tomé traga-lhe Pai João. Tomé regressa rapidamente porque encontrara Pai João na porteira da fazenda, o negro entra, cumprimenta o Comendador e Anastácio, que lhe pergunta sobre a fazenda, a criação e o boi. Pai João constrangido passa a contar a história e as artimanhas que a envolveram:

Óia, sinhô, nego tava na fazenda, e então apareceu a tentação branca, e falo que queria comê (...). Ela disse que casava com zeu...dava a liberdade pra zeu (...). Nhonhô pode matá nego veio, mas o nego mato o seu boi Pintadinho, nego não sabe menti sinhô, nego nunca mentiu...

O Comendador enfurece, Anastácio louva o homem que se pusera de joelhos a sua frente, enaltece a sua honradez e dedicação, promete-lhe a carta de alforria, extensiva aos demais escravos, e presenteia-lhe com a fazenda velha: “E quando alguém lhe perguntar como conseguiu a fazenda, diga que ganhou com a verdade de um escravo”. Anastácio informa ao Comendador que ele terá casa e comida, mas Gouveia não aceita o favor, garante que o título de Comendador permitirá o seu sustento e que não tem mais obrigações com a filha.

Guiomar ouve o pai, que ainda imputa-lhe a culpa pela miséria e eis que surge um novo componente na história da moça, até então inesperado. Anastácio conta-lhe que Gouveia não é o seu pai legítimo, o qual fora morto a mando do Comendador para casar-se com a mãe da jovem. Guiomar indaga sobre a mãe e sabe que ela morreu após o novo casamento, sem causa conhecida. A jovem quer saber por que foi mantida na companhia de Gouveia e Anastácio explica que o homem era temido, ainda que todos receassem que ela fosse objeto de prazer do Comendador da mesma forma como ele agia com as escravas mais jovens, violentadas e abandonadas.



Gouveia prepara-se para apunhalar Anastácio, mas é detido por Pai João que, novamente, salva o jovem. Guiomar, a partir daí, será acolhida na casa de Anastácio, como afilhada da mãe do fazendeiro e o Comendador será preso para cumprir a pena que lhe for imputada como carrasco da escravidão, “esquecendo-se do dever da humanidade e das palavras do pai eterno que manda: Amai-vos uns aos outros”.

## **DEIXEM-ME VIVER**

O texto de *Deixem-me viver* não possui autoria conhecida, é uma peça apresentada em três atos e traz uma novidade: há um narrador que introduz a história, contextualiza-a, deixando claro, desde o princípio, que as cenas envolverão um casal – Jerry e Mirts - cujo nascimento de uma criança excepcional – Sanny - mudou o relacionamento familiar. O pai, Jerry, não admite a condição física e cognitiva da filha, a princípio, tentando escondê-la, mas, aos poucos, parecendo odiá-la. Mirts tivera problemas para engravidar, mas, a conselho de Stuart, irmão de Jerry, o casal procurou um médico especialista e, após tratamento, Mirts deu a luz a Sanny. No hospital, a menina permaneceu interdita à visão materna sob a alegação que era muito faminta e a mãe não possuía condições para alimentá-la.

Em casa, todos os cuidados com a criança estavam sob a responsabilidade de Jerry. O primeiro momento de tensão dá-se com a chegada de Stuart que, logo, manifesta o desejo de ver a menina, sendo rispidamente impedido por Jerry. Mirts procura contornar a situação, reafirma que não pode amamentar e é convidada pelo marido para repousar em seu quarto, afastada da filha. Stuart, um pediatra reconhecido, aconselha o irmão sobre o tratamento da menina, ressaltando a importância do contato com a mãe. Jerry, então, determina-lhe que veja a criança em seu quarto. Mirts ouve a conversa que se segue: Sanny não consegue firmar a cabeça, os seus braços são moles, as suas pernas parecem desconjuntadas: “(...) é como um animalzinho aleijado...”, brada Jerry, que acrescenta: “Um pouco de gente e um pouco de animal...Eu fiz uma criança... eu fiz uma excepcional...”

Passados seis anos, no segundo ato, Mirts e Stuart conversam sobre os progressos que a menina demonstrara na APAE<sup>21</sup>, mas, por decisão de Jerry, fora impedida de continuar. Em seguida, o pai chega com a menina, ambos haviam ido ao parque de diversões, Jerry, exasperado, finge ignorar o real estado da filha, Mirts conduz a menina para o interior da casa. Inicia-se uma dolorosa discussão entre os dois irmãos. Jerry narra as dificuldades cotidianas

---

<sup>21</sup> APAE – Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais

com a pequena Sanny, ele desabafa, seu desespero leva-o a desejar a morte da filha. Stuart, por isso, oferece-se para cuidar da pequena. Com a saída de Stuart, inicia-se um diálogo entre o casal, Mirts tenta convencer o marido que Sanny tem reagido, mas Jerry reclama que a mulher não pensa mais no casal, envolvendo-se apenas com a filha. Stuart retorna, o casal continua discutindo, em voz alta, em uma sequência que leve ao mal-estar de Sanny. Jerry empurra a mulher, grita, sai, ela teme que o marido abandone-as.

Neste momento, do alto, uma voz ecoa: “Excepcional”. Mirts dirige-se à voz, pede-lhe força, afirma que quer gritar e não consegue, quer chorar e não pode. A voz ecoa e é entrecortada pelo monólogo de Mirts em direção à filha. A mãe reitera o seu amor pela filha, ergue os olhos para o céu e faz uma prece, pede que alguém a ouça. Ouve-se uma voz: “Vinde a mim as criancinhas, porque delas é feito o reino dos céus”. Mirts pede pela filha, pelo seu corpo, pela sua cura. Mirts continua a sua prece e pede por si mesma, para que tenha forças para carregar a filha com os próprios braços, entendê-la.

O início do terceiro ato traz uma árvore natalina em cena. Stuart brinca com Sanny, quando a mãe chega com presentes e preparativos para as festas de final de ano. Na sequência, Jerry entra em casa, vem das ruas, narra as crianças, os presentes, a alegria que viu, indaga Deus sobre o seu destino, reclama a prisão que, para ele, se tornou a sua casa, a convivência com a filha. Ele não admite a festa preparada pela esposa, ela, contudo, recorda-lhe que o Natal é uma festa de aniversário de Cristo. Intensifica-se o mal-estar entre marido e mulher. Stuart tenta consolar Mirts e discute com Jerry:

Você é que sempre frequentou ambientes de baixa classe, convivendo com prostitutas, doentes e decaídas. Casou-se sem ao menos fazer o exame pré-nupcial, sem se importar com a saúde de sua esposa sem pensar que doenças adquiridas na sua juventude poderiam prejudicar seus próprios filhos.

Jerry, mais uma vez, não aceita os argumentos do irmão, culpa Mirts pela falta de saúde da filha, inicia-se uma sequência rápida de fatos: Stuart retira-se. Mirts percebe a agitação da filha, quer atendê-la, Jerry despeja o medicamento do frasco no chão e sentencia: “Acabou Mirts...acabou para sempre”. A mulher desespera-se, revolta-se, grita com o marido: “Assassino...Assassino”, pede-lhe a chave do carro, quer ir à farmácia. Jerry aproxima-se de Sanny e começa a falar calmamente:

Sanny, Sanny, minha filha adorada... tenha calma...você logo ficará livre...espera, falta pouco... Falta muito pouco (...). É o papai quem te dará o descanso eterno. Nunca mais vão te chamar de excepcional filha adorada.

Jerry sufoca-a, Sanny desmaia. Stuart regressa e Jerry argumenta que a filha quer morrer. Mirts, que retornara da farmácia, grita com o marido, teme pela vida da filha. Stuart sai. Mirts volta-se para a filha e Jerry questiona se ela ainda respira, a mulher informa-lhe que sim e ele agradece a Deus. Abatido, Jerry prepara-se para sair, considera-se indigno, a sua permanência não lhe parece mais possível, mas Mirtes implora-lhe que fique e pergunta: “E se ela te pedisse?”, Jerry considera improvável tal pedido, quando Sanny balbucia: “Pa...pai”.

## **SUBLIME PERDÃO**

*Sublime perdão* é uma peça, em três atos, atribuída a Amaral Gurgel. Aparecem, em cena, Teodoro, um homem amargo, marcado pela morte violenta do filho Roberto, que lhe deixara a nora, Maria Alice, e a neta, Rosinha. Luiz é o filho de Teodoro que abraçou a carreira eclesiástica e que leva Rosinha à missa no presídio, onde a jovem conhece Alberto Pereira, assassino de seu pai, que, segundo a jovem, estampava o arrependimento no rosto. A peça conta o amargor que pauta a vida de Teodoro, cujo filho fora assassinado por Alberto – louco de ciúme, o homem agredia a mulher e Roberto, atendendo ao pedido de socorro dela, tentou acudi-la, mas foi baleado, o segundo tiro acertou a mulher de Alberto.

Luiz, o padre, tenta aproximar o assassino, que já cumprira 14 anos de prisão, encontrando-se vítima de tuberculose, e sua família, despertando a ira do pai. Luiz chora o ódio que o pai carrega em seu coração. Na verdade, o padre afronta o pai e convida Alberto para a ceia natalina – esta novidade causa grande alvoroço para Rosinha que alega nunca ter tido um Natal, posto que, naquele dia, o avô tranca-se em um quarto e a mãe chora durante todo o dia. Diante da situação, Luiz conta para a jovem a sequência dos fatos e a morte do seu pai na manhã de Natal. Luiz fala: “E antes de morrer, seu pai perdoava o homem que o matara. Foi a dor de perder o meu único irmão, que me levou ao seminário... foi pelo gesto de perdão de seu pai, Rosinha, que eu me fiz padre”! Ouvindo isso, Teodoro declara: “E é por isso, que eu nunca poderei perdoar esse miserável, ele roubou-me dois filhos!”

Teodoro volta-se, novamente, para a neta, afirmando-lhe que Deus concedia-lhe uma oportunidade para que a família vingasse a morte de Roberto. Rosinha discorda do avô, que decide mostrar-lhe o quarto em que Roberto morreu. Teodoro acende a luz, mostra-lhe a cama, a mancha de sangue no assoalho e uma arma descarregada. Trata-se da arma usada para matar Roberto e Teodoro reitera que, ali, jurara matar o criminoso que lhe tirara o filho.

Nesse meio tempo, chega Alberto, que lamenta não ter uma casa para regressar; mas, Luiz afirma que Alberto permanecerá em sua casa, terá oportunidade de pedir perdão à

família de Roberto. Alberto, agradecido, promete enfrentar a família e expressar-lhe o seu remorso— ele chega a cogitar a possibilidade de ter matado dois inocentes, demonstrando que não detinha certeza sobre a infidelidade da mulher. Alberto ajoelha-se diante de Maria Alice, Teodoro não permite que o homem aproxime-se e aponta-lhe uma arma, os demais gritam, mas Teodoro permanece decidido, mantendo o revólver apontado para Alberto, Luiz tenta interceder, mas é interrompido por Alberto:

Senhor Teodoro, veja, estou livre na sua frente. Pode matar-me. Mas de nada valerá isso, nem vingança há de ser... pois eu não sinto, eu não posso sentir a morte. Será tão somente uma maneira anticristã de aliviar os meus sofrimentos.

Alberto coloca-se diante de Teodoro: “Senhor Teodoro... se a minha morte serve para pagar o mal que fiz, aqui tem a minha vida... É sua!” Teodoro atira, mas Rosinha põe-se à frente e é ferida. Luiz toma-a nos braços e encaminha-se para o hospital. Enquanto isso, Teodoro e Alberto permanecem na sala: “Devo-lhe mais uma vida senhor (...)”, afirma Alberto. Desesperado, Teodoro declara todo o seu ódio pelo assassino confesso do filho.

No hospital, trava-se uma discussão sobre a existência de Deus. Primeiro, entre Luiz e Teodoro; depois, o próprio médico enuncia que Rosinha somente salvar-se-á se houver um milagre. Teodoro reafirma que não crê em milagres, o médico responde-lhe: “Então, meu amigo, o senhor é mais infeliz do que nós. O padre Luiz crê num Ente Superior que governa as criaturas... eu, além disso, acredito na minha ciência”. Teodoro, magoado, faz um balanço de suas perdas: Roberto, Luiz, a neta, a esperança de vingança e pede que lhe deixem com o seu ódio.

Passadas duas horas, Maria Alice retorna, chorando, sem notícias da filha. Em seguida, o médico aproxima-se e avisa que a extração foi rápida e fácil. Rosinha, se não houver complicações, está salva. Maria Alice acompanha o médico e Luiz convida o pai para rezar. De um lado, Teodoro afirma que não sabe mais orar, de outro, o filho aconselha-o a conversar com Deus. Luiz reza a oração do Pai Nosso e é acompanhado por Teodoro. Ao encerrar-se a oração, Teodoro chora, Maria Alice aproxima-se: “Padre Luiz!... Senhor Teodoro!... A minha filha está salva!” Alberto reaparece e dirige-se a Teodoro, pede-lhe perdão, ajoelhado, mas o velho afirma que ambos são iguais, são miseráveis. Luiz abraça o pai que oferece um quarto, em sua casa, para Alberto, mas ele alega que a sua dor seria maior se, diariamente, visse o sofrimento de suas vítimas. Após a saída de Alberto, Teodoro murmura: “Como tudo é diferente... como é sublime...como é sublime perdoar!”

## O SEU ÚLTIMO NATAL

Em um tribunal, estão presentes um juiz; um promotor; um escrivão; Norberto, o advogado de defesa; Carolina, a mãe do acusado; Julio, o acusado; e os jurados. Assim, inicia-se *O seu último Natal*, cujo título original é *Os transviados*, peça, em três atos, atribuída a Amaral Gurgel.

O promotor detém a palavra e acusa, alega que o assassino matou pelo prazer de matar, recorda e destaca as qualidades da vítima, João Carroceiro; lembrando que, no primeiro julgamento, Julio já havia sido condenado e não fora defendido pelo irmão. O promotor ainda rememora que Julio já havia sido condenado por roubo e que a sua mãe estivera, de casa em casa, implorar, junto aos jurados, clemência para o filho. Por fim, o promotor enfatiza que Julio teria um atenuante, o pai alcoólatra, mas que isso não seria motivo suficiente para limitar-lhe a pena.

Na sequência, Norberto, emocionado, começa a defesa do irmão, conta dificuldades financeiras enfrentadas pela família. Dirigindo-se ao promotor, Norberto afirma-lhe que recordar o pai feriu o réu, o advogado, a mãe, uma família inteira, tendo ressuscitado uma sombra que lhe servirá como defesa. Norberto historia os sofrimentos familiares, o vício do pai, o tratamento brutal dedicado à mulher e aos filhos. Lembra que a mãe vivia como uma escrava, obediente ao seu senhor que, uma tarde, foi trazido morto: “Felizmente morreu!” Para minimizar a miséria que se seguiu, Julio começou a trabalhar. Norberto tornou-se advogado. A irmã de ambos, com o amparo de Julio, cursara o magistério e tornara-se professora. O irmão mais novo, Antonio, seguira para o seminário e, em breve, tornar-se-ia padre. Quando todos haviam encontrado o seu caminho, Julio teria sucumbido ao vício do pai. O advogado de defesa e irmão do réu passa a discorrer sobre a vida de Julio. Um roubo, um processo, a absolvição. O promotor interrompe-o e alerta que é um absurdo pedir clemência para um assassino. Mas Norberto avisa-lhe que não pede piedade para o assassino, implora perdão para um infeliz que morrerá vítima de um aneurisma na aorta.

O segundo ato inicia-se em uma sala modesta com sofá ao centro e uma escada lateral, a casa de Carolina, mãe de Julio e Norberto. Lidia, a filha, chega e reclama que o cão da família, Sultão, vive sujando a casa, sugerindo que o animal seja sacrificado. A mãe, contrariada, afirma que não o fará, afinal, o cachorro pertence a Julio. Indagada por Norberto, Lidia reclama da vila, das pessoas, da escola em que trabalha e conta que, ao casar-se, pretende abandonar o magistério. Lidia mostra-se fria, incomodada com a situação de Julio. Norberto, na ausência da mãe, destila todo o seu desprezo pelas atitudes da irmã.

O terceiro ato passa-se no mesmo espaço, estão em cena Carolina, Lidia e Antonio que elogia o presépio preparado pela mãe. Lidia, mais uma vez, mostra-se incomodada com Julio, que se diz encabulado, inclusive, com o tipo de alimento a ser servido e que teme não saber comportar-se à mesa, mas, convencido que a sua presença é importante, parece animar-se. Enquanto Julio afasta-se para barbear-se, chega Paulo, o médico, noivo de Lidia. Norberto explica-lhe que Julio vive na casa da mãe, embora tenha estado cinco anos preso; Antonio, por sua vez, completa que o irmão está condenado à morte em razão de um aneurisma. Norberto libera o médico de sua palavra, quanto ao casamento, se, por ventura, a verdade a respeito de Julio possa constranger-lhe. O médico lamenta que a noiva não tenha contado nada sobre o assunto, mas garante que a história não muda a sua decisão.

Paulo e Lidia ficam a sós, ele confere-lhe um presente e reclama a sua falta de confiança para contar-lhe a história de Julio. Ela alega vergonha e, na sequência, chora, traz à tona todos os ressentimentos de infância e, ao encerrar as suas lembranças, julga-se outra pessoa, percebe que tem sido má para os seus, que humilha Julio quando, na verdade, ama-o. Julio chama pela mãe, quer saber se os convidados já chegaram e, em seguida, grita, diz que sente dor. Norberto e Antonio colocam-no em um sofá, Paulo examina-o e sugere que o levem a um hospital. Lidia dirige-se ao irmão e pede-lhe perdão. Julio pede pela mãe, quer a sua mão, tem medo. Antonio aproxima-se e Julio pede perdão, a primeira missa do irmão não será a missa festiva de Natal, mas uma missa de corpo presente.... Pede que a mãe segure a sua mão... Morre. Lidia grita, Carolina questiona o médico e Antonio afirma: “O teu filho nasce para Deus”.

## **OS DOIS SARGENTOS**

A peça original pertence a Théodore d’Aubigny, com tradução de Lourival França Pereira. A ação situa-se em 1941<sup>22</sup>, em uma barreira sanitária que deveria impedir a propagação da febre amarela, na região do porto de Vandr , onde havia um presídio militar, e da Ilha de Rosez. Dividida em três atos, a história dos dois sargentos – Roberto e Guilherme - começa no Conselho de Guerra, acusados de dar passagem a uma mulher miserável e seus filhos famintos sem exigir-lhe o passe que liberava o seu trânsito, pondo em risco a saúde da popula o. Ainda integram a peça: Laura, sobrinha do carcereiro Valentin; o próprio

---

<sup>22</sup> Ainda que o texto disponível mencione o ano de 1941, o texto original data de 1823 e não cita a sequência durante a Segunda Guerra Mundial. Houve, portanto, uma livre adapta o do ensaiador do Teatro Serelepe.

carcereiro; o Incógnito (cuja identidade somente será revelada no final da peça); Gustavo, amigo de Guilherme; Valmor, inimigo de Roberto; a mulher e o filho de Guilherme.

Após o término do Conselho, os dois sargentos são recolhidos ao cárcere, sob a responsabilidade de Valentin. Roberto e Guilherme discutem o seu ato humanitário. Incógnito acompanha a conversa, elogia-os, mas ambos temem a pena capital. Enquanto isso, no castelo, todos esperam pelo Marechal Conde d'Alta Vila. – chefe das tropas. Os dois jovens, encarcerados, aguardam a decisão dos membros do Conselho. Guilherme crê no fuzilamento, mas Incógnito afirma que intercederá junto ao Marechal. O ajudante Valmor aparece e comunica a sentença – pena de morte para um dos réus a ser executada no dia seguinte, pela manhã, na esplanada do castelo. A sorte decidirá o condenado. Jogam-se os dados, Guilherme soma 11 pontos, Roberto atinge 12. Condenado, Guilherme conta a Roberto que o seu nome é Luiz Derville, capitão, acusado de roubo. Pede-lhe que, livre, visite a sua família em Rosez e entregue um anel e alguns documentos. Quando o ajudante chega com o processo, Roberto propõe um acordo. Valmor libera Guilherme para visitar a sua família, prometendo voltar antes da execução. Caso Guilherme não retorne, Roberto será morto, bastando que o ajudante troque os nomes que a sorte escolhera. Guilherme é liberado e segue com Gustavo para a Ilha, porém, o ajudante tece uma trama, contando com a ajuda de Gustavo, para que Guilherme não regresse.

O segundo ato abre-se em uma casa humilde, na Ilha, onde vive a família de Guilherme. Sophia reconhece-o, abraça-o, o mesmo não acontece com o filho que, apesar disso, declara o seu amor. Guilherme conta as dificuldades enfrentadas, a mulher recorda o roubo e a destituição do outrora capitão Derville. Enquanto conversam, Gustavo traz uma carta para Sophia, um documento que informa a inocência do marido e a reconstituição de todas as honras militares. Apesar disso, o homem mantém um tom de despedida, o que provoca a inquietação de Sophia. Ele, como num delírio, relembra os seus feitos militares. Diante da preocupação da mulher, Guilherme informa-lhe que está de partida para uma batalha e que teme o retorno. Gustavo, porém, conta-lhe o que houve e a mulher tenta impedir a partida do marido. Gustavo acalma-a, pois, segundo ele, ordens superiores impediam o regresso de Guilherme para cumprir a pena. O militar desespera-se ao saber que Gustavo e Valmor fizeram um acordo para matar Roberto. Em nome de sua honra, Guilherme desembainha a espada, quer matar Gustavo, não admite a covardia. Sai correndo!

No terceiro ato, retorna-se ao castelo, Roberto e Valentin conversam sobre o noivado e o posterior casamento do jovem sargento com Laura. Ambos acreditam cegamente no retorno de Guilherme e especulam sobre o homem que aparecera, no dia anterior, fazendo

questionamento sobre os dois sargentos. Valentin avisa Roberto que todos sabem, no grupamento, que ele está condenado à morte, conforme disseminara o ajudante. Valmor aparece para preparar o ato executório, ameaça Valentin, confirma que o sargento Guilherme não voltará e que Roberto será morto. Valmor garante-lhe que já havia tomado todas as providências.

Incógnito reaparece e dialoga com Valentin sobre o resultado do julgamento. Ambos partilham a mesma preocupação com as ações do ajudante, Valentin conta o acerto para a partida de Guilherme e a trama preparada por Valmor, acrescentando que Roberto desconhece os fatos. O Incógnito determina que Valentin busque Roberto e ambos travam uma conversa sobre honra, confiança, traição. O Incógnito afasta-se para observar as ações do ajudante que chega e surpreende a todos: informa que o barco regressou, mas não trouxe Guilherme e Gustavo, mas que ele – ajudante – precavido, solicitara o cumprimento da pena em 24 horas depois do momento aprazado, não sendo, porém, atendido em seu pedido. Roberto exclama: “Basta de hipocrisia, miserável, pode arrancar a máscara que na há de cobrir a consciência tão desprezível e abjeta. Através do disfarce, vê-se sem custo, a vileza desta alma torpe e indigna”. O ajudante acusa Valentin, garante que ele teria contado tudo para Roberto. O carcereiro confirma, afiança que assume as suas responsabilidades, que se tratava de um cabo reformado e que não desonraria o exército. Valmor ameaça-o, mas Valentin não retrocede.

A chegada da escolta, que deve conduzir o prisioneiro, põe frente à frente o Incógnito e o ajudante que se dirige rispidamente para o homem, mas ele reage, ordena que a execução seja suspensa e afirma que o ajudante será punido exemplarmente, ainda que o ajudante relute em entregar a sua espada diante do Marechal Conde D’Alta Vila. O Marechal declara que Valmor enfrentará o Conselho de Guerra para que seja punido por sua vileza. Neste momento, chega André, responsável pela embarcação, com uma carta enviada por Gustavo. O Marechal lê a carta que confirma o plano traçado pelo ajudante e traz um agravante, pois Gustavo declara: “conserva a sua palavra de subtrair o generoso Roberto ao castigo que deve sofrer pela falta de seu amigo”. O Marechal ordena a André que busque Gustavo e Guilherme na ilha. Laura entra e grita que um homem a nado foi salvo pelos marinheiros, trata-se de Guilherme que chegava para salvar a vida de Roberto.

## **O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES**

A peça, composta em cinco atos, é uma adaptação livre do texto original de Antenor Pimenta que, conforme Pimenta (2009), nunca foi licenciado para representações, sendo



resultado da observação de ensaiadores e atores que assistiram às apresentações do texto original, dirigido por seu avô. De um lado, acham-se os vilões Dela Torre e Francisco Pereira que, no primeiro ato, é representado por sua secretária. Perdinari é um importante empresário que será morto por Dela Torre e incriminará Fernando, antigo funcionário de Perdinari, condenando-o à prisão, assim como a sua filha, Neli, e a sua mãe, Santa, são conduzidas à absoluta miséria. Por sua vez, Dela Torre assume a tutela de Alberto, único filho do empresário, e, em consequência, de todos os bens.

No segundo ato, encontram-se Santa, a mãe de Fernando, e Marli, podendo-se inferir que a jovem faz-lhe companhia durante o dia. Na sequência, aparece Juca, irmão de Marli, ele é jovem, gago e brincalhão. Quando Neli, a neta de Santa, chega, ela vem acompanhada por Alberto, o seu namorado, que lhe presenteara um vestido de noiva. Alberto é filho de Perdinari que Dela Torre matara e culpava Fernando, pai de Neli. Os dois jovens mostram-se apaixonados, mas a avó, dona Santa, não toma conhecimento dos fatos, até que a jovem resolve contar-lhe e informa que o rapaz, médico, providenciará uma cirurgia para a avó e tentará um indulto para o pai. Santa anima-se.

No terceiro ato, reaparecem Dela Torre e Francisco tramando para afastar Alberto e Neli e, além disso, para que Dela Torre tome posse da herança do rapaz. Conseguem convencê-lo que Nair o trai, falsificando uma carta que a jovem endereçara a Alberto. No entanto, Juca toma posse da carta falsificada e ainda mais: recolhe uma carta em que Dela Torre afirma ter matado Perdinari e prepara um golpe para apossar-se dos bens de Alberto. O jovem herdeiro mostra-se uma “presa” fácil para os dois espertalhões e aceita todas as proposições feitas pelo tutor, Dela Torre, a quem chama de pai, inclusive, viajando para Portugal para casar-se com Adélia em troca de uma dívida do suposto pai.

O quarto ato passa-se em uma praça em frente à igreja, onde, comumente, Neli e a avó costumam esmolar, uma vez que Dela Torre conseguiu denegrir o nome da jovem que foi acusada de ladra em seu local de trabalho, não obtendo sucesso em novas empreitadas profissionais. Enquanto Neli vai à igreja, Santa permanece sentada e é vista por Alberto, que retornara de Portugal, mas não avisara Dela Torre. Alberto fica sabendo sobre a situação de penúria em que elas viviam, promete operar os olhos da avó de Neli, gratuitamente, mas pede que a moça não a acompanhe, porque espera fazer uma surpresa para ela. Neli e a avó saem, Juca e Marli chegam à mesma praça e encontram Alberto. O rapaz toma conhecimento das duas cartas que Juca subtraíra na residência de Dela Torre e ambos armam um plano para desmascará-lo. Juca prometerá entregar-lhe as cartas no dia seguinte e, naquele momento,

Alberto entrará em casa com a polícia. Antes de retirar-se, Alberto pede que Juca acompanhe a avó de Neli ao hospital. Neli, Santa, Juca e Marli encontram-se na igreja.

Na praça, Dela Torre e Francisco preparam-se para atacar Neli. Empurram-na, ameaçam a sua avó, querem as cartas. Após muita tensão, Neli avisa que as cartas estão na casa de Juca que, neste momento, se aproxima e Neli pede-lhe que não entregue as cartas, mas o rapaz negocia com os dois homens e, em troca de um cheque, promete entregar-lhes as cartas no dia seguinte, às 10h. Neli revolta-se com Juca que se diverte com Dela Torre, pregando-lhes armadilhas linguísticas. Na verdade, Juca prepara uma cilada para Dela Torre. Neli afasta-se em busca de água para a avó, Juca avisa dona Santa que Alberto havia retornado e que seria o responsável por sua cirurgia, depois, regressando aos braços de Neli. Em seguida, Juca, Marli e dona Santa afastam-se, vão em direção ao hospital e Neli fica só na praça. Dela Torre reaparece, propõe-lhe dinheiro para que suma, ameaça-a de morte, até que a jovem aceita deixar a cidade, pedindo-lhe antes que, quando Alberto voltar, diga-lhe que ela o ama muito. Dela Torre oferece uma arma para Neli e sugere que ela suicide-se, mas a filha de Fernando aponta-lhe o revólver, contudo, Francisco apunhala a moça, que morre.

No quinto ato, Marli vela o corpo de Neli, quando Santa chega do hospital e é levada, imediatamente, para o quarto. Alberto desespera-se, mas se controla, porém, em seguida, entra Fernando que fora liberto e o seu desespero é pressentido pela mãe. Ela pede que lhe retirem os curativos dos olhos, o médico alerta que a cirurgia poderá ser perdida, ela insiste e vê a neta morta. Chegam Dela Torre e Francisco em busca das cartas, há troca de acusações entre os homens, Alberto chama-os de assassinos e ladrões, culpa-os por sua infelicidade. Juca traz a polícia, Dela Torre reage, mas é preso. Francisco consegue fugir, mas Alberto sai em seu encalço. Francisco atira em Alberto que ainda tem tempo para afirmar que encontrará Neli em um reino de felicidade completa e eterna. Santa exclama: “ Como se amavam... um amor tão puro, que nem a morte pode destruir! E continuarão suas almas a amarem-se eternamente! Sempre...sempre...! O céu...o céu uniu dois corações”.

## **MACONHA, O VENENO VERDE**

Dividida em cinco atos, *Maconha, o veneno verde* conta a história de Osvaldo, vítima de um golpe que o condenou ao vício. O texto é atribuído a Iracy Viana. Osvaldo é casado com Lucia, eles têm dois filhos – Zezinho e Olguinha. O homem trabalha em uma grande empresa e uma missão, atribuída por seu chefe, desencadeia o seu drama. Rocha, chefe de Osvaldo, pede-lhe que leve, em mãos, uma grande quantia em dinheiro à matriz em São

Paulo. Osvaldo agradece o convite e argumenta que sequer conhece a capital paulista, mas o chefe reitera a sua confiança no funcionário, determinando que, a contragosto, Osvaldo aceite a incumbência. O embarque é agendado para o dia seguinte. As luzes apagam-se e, ao microfone, um narrador informa que se passou uma noite. Pela manhã, Rocha acompanha Osvaldo até o aeroporto.

O segundo ato inicia-se em uma sala de hotel em São Paulo, Iracema prepara-se para um golpe que terá como vítima “um tipo bonachão do interior”. Osvaldo hospeda-se no hotel. Iracema cumprimenta-o, oferece-lhe cigarro, cerca-o. O homem, ingenuamente, conta-lhe a sua missão e ela aconselha-o a deixar o dinheiro guardado com a dona do hotel, que possui um cofre para tais necessidades, conferindo-lhe recibo como comprovante do depósito. O montante é entregue para a hoteleira e Osvaldo tem um recibo em mãos. Iracema convida-o para irem a uma boate, oferece-lhe um cigarro, Osvaldo fuma-o por educação, mas reclama do gosto, que se assemelha a fel. Passam-se duas horas, conforme anuncia o narrador. Osvaldo aparece confuso, Iracema leva-o para o quarto, embebeda-o. Aproxima-se o momento do golpe. Ela retira uma pequena quantia em dinheiro da carteira de Osvaldo, entrega-lhe um novo cigarro e espera que ele durma. Depois, retorna ao quarto com a pasta de dinheiro e afirma: “Adeus, otário...” O locutor anuncia: “No dia seguinte, pela manhã”. Bêbado e dominado pela droga, Osvaldo acorda, tenta recuperar-se, não encontra o recibo. Desesperado, indaga a hoteleira e ela avisa que a sua “esposa” teria retirado a pasta. Diante do quadro que vê, a mulher deduz que ele fora vítima de uma quadrilha que opera com entorpecentes. A mulher ainda entrega-lhe um jornal em que se pode ler: “Maconha... o veneno verde, a erva do diabo!...”

O terceiro ato inicia-se em um botequim sórdido. Em cena, estão Maria, Boca Dura e Pente Fino. Os dois homens bebem e conversam, enquanto aguardam “a erva”, que lhes será trazida pelo “velho”. Em seguida, aparece Barbadinho (Osvaldo) que entrega dois cigarros para Boca Dura. Barbadinho toma um copo de cachaça e mostra a foto dos filhos para Maria, que o aconselha a voltar para a família, mas ele teme a vergonha. Neste meio tempo, Pente Fino decide que vai aos jornais contar que um velho maconheiro é o pai do Promotor Público da cidade. Osvaldo implora-lhe o silêncio, mas Pente Fino insiste e é morto por Osvaldo. Boca Dura lamenta: “É tudo por causa desta erva do diabo, desde maldito veneno verde!”

O quarto ato inicia-se na mesma sala do primeiro, mas há novos móveis. No dia do noivado de Olga e Paulo, José – o Zezinho -, o sisudo Promotor Público da cidade - recebe os autos de um processo e conta que acusará um desconhecido que matou um homem por difamar o nome do Promotor. Zezinho argumenta que tentará condenar o indivíduo viciado,

na esperança que, na cadeia, ele abandone o vício. Há um mistério sobre o nome do homem que todos conhecem como Barbadinho.

No quinto ato, a cena desenvolve-se no tribunal do júri. O Promotor Público declara que, apesar dos fatos, julga-se na obrigação de pedir a condenação do réu, “um infame maconheiro, que talvez já tenha destruído centenas de famílias com essa maldita erva do Diabo”. Lembra, em continuidade, que um infeliz perdeu a vida e que, portanto, a justiça deve ser feita e arremata: “Mesmo que ele fosse meu próprio pai, eu vos suplicaria justiça”. Após a manifestação da defesa, o juiz indica aos jurados a pergunta que deve ser respondida: “O réu é ou não culpado?” e suspende a audiência. Barbadinho é declarado inocente e deve ser posto em liberdade. Zezinho aproxima-se e ordena-lhe que abandone a cidade: “ (...) não quero mais vê-lo aqui. O senhor me causa nojo!”

Quando todos saem, Rocha aproxima-se e chama Barbadinho: “\_ Osvaldo”, Rocha abraça-o e diz nunca ter duvidado da honestidade de Osvaldo, ainda que isso tenha custado o seu próprio emprego. Osvaldo sente-se mal e é socorrido. Rocha afasta-se, Zezinho aproxima-se. Osvaldo pede-lhe desculpas por ainda estar na cidade, mas é interrompido pelo rapaz explicando que, em sua profissão, precisa ser duro, insensível, mesmo contra vontade. Afirma que Barbadinho deveria fazer um tratamento e complementa: “ (...) mas agora que está livre, poderá voltar talvez para os braços de seus familiares... deve ter uma família, não? Filhos...” Osvaldo garante-lhe que gostaria de voltar para a sua família, mas não pode. Zezinho descobre que está diante do pai, pede-lhe perdão. Lucia, Olga, Paulo chegam. Osvaldo agradece a Deus que lhe proporciona felicidade na hora de sua morte.

## **HONRARÁS NOSSA MÃE**

*Honrarás nossa mãe* é uma peça em cinco atos – sem autoria definida - que conta a história da família de dona Mariquinhas e seus filhos Edgar, Rosa e Roberto. A velha senhora e seu filho Roberto moram na casa de Edgar e Alzira. Edgar reclama o ócio que marca a vida de Roberto, a mãe pede paciência, acrescentando que Roberto é mais jovem. Mãe e filho discutem, Edgar retira-se do ambiente. Mariquinhas aconselha Roberto a trabalhar no exterior, dá-lhe um cordão de ouro para que compre a passagem. O filho, após relutar, obedece-a. Alzira sugere, mais tarde, que a sogra arrume emprego como copeira ou cozinheira, Nair, irmã de Alzira, tenta defendê-la e recebe a mesma sugestão. A família recebe a visita do senhor Barbosa, que ciente da viagem de Roberto, considera que o rapaz tomou uma boa atitude. Roberto retorna, informa que partirá em duas horas e que, portanto, deve abreviar a

organização da bagagem. Mariquinhas prepara os pertences do filho, enquanto ele, na sala, diz a Barbosa que jamais será feliz longe da mãe. Antes de partir, Roberto intima o irmão a cuidar bem da sua mãe e avisa que enviará, mensalmente, uma pensão. Roberto, ao retirar-se, lembra a Edgar: “Nossa mãe, honrarás”.

No segundo ato, os acontecimentos desenvolvem-se na casa de Raul e Rosa, filha de Mariquinhas, a qual, expulsa da residência de Edgar, busca abrigo na residência do genro. Raul mostra-se afetivo, mas Rosa e sua filha, Alice, demonstram extrema irritação com a presença da mulher. A rejeição da filha e da neta é ostensiva em todos os momentos. Contudo, os fatos tendem a um novo rumo. A empregada Julia, penalizada com a situação de dona Mariquinhas, expulsa pela filha, delata o adultério de Rosa. O marido rejeita-a e afirma para a filha que Rosa, a partir de então, estaria morta. A cena retorna para a casa de Edgar, em que Gomes, credor de Edgar, e Nair conversam, ele reitera o pedido de casamento e, novamente, ouve um não, visto que Nair repete amar Roberto. Gomes pede-lhe que chame Edgar. Gomes intimida-o e afiança-lhe que as promissórias devidas serão cobradas judicialmente. Gomes dá um prazo de 24 horas para a resposta afirmativa de Nair. Edgar e Alzira conjecturam sobre as formas de convencer Nair e Alzira decide conversar com ela, Nair segue em sua negativa, mas o retorno de Mariquinhas e seus conselhos parecem demover a moça.

Barbosa reaparece e firma-se como credor de Raul e Edgar sendo que, no último caso, Barbosa avisa Edgar que a hipoteca da casa já venceu e que se ele não for educado, no mínimo, perderá a casa. Na sala, Nair prepara-se para fugir, mas antes deixará uma carta para a família. Alzira ouve a conversa, acusa Mariquinhas de ter instigado a jovem e Edgar, novamente, pede que a mãe deixe a sua casa. Edgar leva a mãe para um asilo, enquanto isso Nair foge para desespero de Alzira.

O quarto ato marca o regresso de Roberto que é posto a par dos acontecimentos por Barbosa. O homem avisa-o que Edgar vive bêbado, caído pelas calçadas, enquanto Alzira apresenta um ferimento repugnante na perna. Na sequência, Raul chega à casa de Barbosa e encontra Roberto, que o rejeita, mas Barbosa intervém. Neste momento, entra Zeca Gomes, amigo de Roberto, e que fora enviado para testar a sua família, inclusive, propondo-se a casar com Nair, em um plano urdido por Roberto para confirmar o caráter do irmão. Edgar também aparece e é agredido pelo irmão que o obriga a levá-lo ao asilo.

Na sala do asilo, encontra-se Mariquinhas que varre o chão. Um enfermeiro aparece e apressa-lhe o trabalho, chamando-a preguiçosa. Entram Roberto, Edgar e Gomes, que encontram Nair, Roberto abraça-a e pergunta pela mãe, Nair afirma que a velha não reconhecerá o filho porque enlouqueceu. Mariquinhas, acompanhada por Nair, aparece, senta-

se, mas o enfermeiro diz que é inútil conversar com ela, garante que a velha não reconhece ninguém. Mariquinhas, então, balbucia: “Roberto... Roberto...” Recorrendo a Gomes, Roberto entrega o cordão de ouro para a mãe, que não entende o que se passa. Mas, depois, Mariquinhas abraça o filho e reconhece Nair. Pergunta por Edgar, Rosa, Raul, pela sua neta e Roberto promete-lhe que, em seguida, irão vê-los. Dona Mariquinhas pede que Roberto perdoe a todos. Roberto declara: “Olha, Edgar... contemple este quadro. De um lado, a noiva querida. Do outro, a mãe idolatrada. Que esta lição te sirva de exemplo. E não esqueça nunca do quarto mandamento da Lei de Deus que diz: Honrar pai e mãe”.

### **A CANÇÃO DE BERNADETE**

A peça foi adaptada com base no filme homônimo por Olindo Dias, acha-se dividida em oito atos e conta a história de Bernadete, a menina francesa que teria visto, em Lourdes, a imagem da Imaculada Conceição. As personagens que compõem a peça são Bernardete; Marie, sua irmã; Luise, sua mãe; François, seu pai; irmã Tereze, que não admite os poderes miraculosos da jovem; o padre e o comissário da cidade; um médico, Dr. Douzous; assim como camponeses que buscam os milagres da Imaculada Conceição que também aparece em algumas cenas.

A cena inicial tem, no palco, uma casa humílima e duas personagens: Luise e François, ali reside Bernadete, uma menina doente, cujos pais cogitam interromper-lhe os estudos. A chegada das meninas – Bernadete e Marie - traz uma preocupação exposta por Marie: “ a irmã disse que vinha aqui fazer queixa da Bernadete. É uma vergonha, mamãe... ela não sabe nada na escola”. François volta a sugerir o abandono da escola, momento em que é apoiado por Marie, mas ambos são repreendidos por Luise.

Irmã Tereze aparece e vem destacar as imensas dificuldades apresentadas por Bernadete que desconhece, por exemplo, as pessoas que compõem a Santíssima Trindade. Neste instante, entra em cena o padre Peiramales que distribui santinhos para as meninas, contudo, irmã Tereze determina que Bernadete devolva o seu, alegando que a menina não fará a primeira comunhão. Após a saída do padre, Luise tenta consolar a filha, mas irmã Tereze reafirma que será muito difícil que a menina, um dia, esteja preparada para fazê-lo.

Após a saída de irmã Tereze, Marie reitera a incapacidade da irmã, mas a mãe considera o assunto encerrado, determina que Marie busque lenhas e que Bernadete permaneça em casa porque “está muito fraca, não aguentaria trazer lenha...”. A menina insiste e a mãe aceita que ela acompanhe Marie, exigindo que Bernadete agasalhe-se melhor. Logo

em seguida, Marie retorna e grita pelos pais, Bernadete havia desmaiado dentro da gruta. Na cena anterior, o palco havia sido iluminado em uma espécie de mutação de cores para indicar que algo sobrenatural havia acontecido. Amparada pela mãe, Bernadete pergunta: “Se eu contar a vocês uma coisa que eu vi, vocês juram que não contam a ninguém?” A família, em coro, jura manter o segredo e Bernadete narra a visão que teve: “Eu vi uma coisa tão linda... tão linda (...).”

Na sequência, entre a incredulidade e a curiosidade familiar, ouvem-se os gritos da população que clama por Bernadete. Antoane explica que todos querem notícias porque a viram desmaiada. Bernadete pede segredo sobre a visão e revela que a senhora, vista na gruta, havia lhe dito: “Não te prometo fazer feliz neste mundo, mas sim no outro”. O comissário de polícia e o povo consideram-na doente: “Queremos ver a maluca”, grita a população. Independente da situação externa, Bernadete pede para retornar à gruta e é seguida pela família e pelas pessoas que cercavam sua humilde casa.

O segundo ato inicia-se em uma floresta com uma gruta ao fundo. Bernadete encontra-se ajoelhada e o povo em volta. Na gruta, vê-se a imagem viva da Imaculada Conceição. Bernadete come ervas a mando de Nossa Senhora e, em seguida, procura uma fonte para beber água, mas nada encontra, pondo-se a cavoucar a terra e enlamear o rosto. O comissário dispersa o povo e afirma que a menina é uma impostora. Todos saem, restando apenas Sobrete e Antoane, o qual percebe que, no local cavado por Bernadete, jorra água; Sobrete aproxima-se, lava o rosto e grita que está vendo, que, após lavar o rosto com aquela água, reconquistou a visão. O povo retorna e todos gritam que se trata de um milagre.

Na sala de visitas do colégio de irmã Tereze abre-se o terceiro ato. Entram o padre, o comissário e o Doutor Douzous que deve examinar Bernadete. O médico deseja colocar-se a par dos acontecimentos. Bernadete afirma que não sabe quem é a mulher, mas, com convicção, garante que ela fala, movimenta-se, sorri e que lhe pedira para ir à gruta durante quinze dias. O comissário zanga-se e ralha com Bernadete, mas é interrompido pelo médico, que segue os seus questionamentos, passando a anotar as observações da menina.

O comissário retira-se, sua irritação é grande, avisa que preparará um relatório para o procurador geral. Após a sua saída, ouve-se a voz de Sobrete que clama por Bernadete, mas irmã Tereze recebe-o e não entende como ele encontrou o caminho. Sobrete informa-a que voltou a enxergar porque banhou os olhos na fonte que fora cavada por Bernadete.

Irmã Tereze pede que Bernadete, que estava ajoelhada, erga-se e a menina diz que estava ouvindo a Virgem que lhe pedira a construção de uma capela na gruta. O padre zomba dela, mas, todos são interrompidos por uma mãe desesperada que chama pelo médico: com o

filho nos braços, ela afirma que ele morre. O médico declara que nada pode fazer. Bernadete intercede e solicita que a mulher leve a criança até a gruta. Irmã Tereza impede que Bernadete saia, a mulher declara que é inútil, a criança está sem vida.

O quarto ato inicia-se na gruta. Estão presentes a Santa, Bernadete, o padre, o médico, a mulher, irmã Tereze. A mulher molha a cabeça do filho com a água da fonte e pede pela sua saúde. Irmã Tereze, diante da presença de populares, ameaça retirar-se, a mulher grita que seu filho está vivo, está salvo. Todos exultam e louvam o milagre. O comissário intervém com ordem de prisão para Bernadete. O médico afirma-lhe que, a contragosto, precisa reconhecer que o líquido da fonte salvou uma criança que estava condenada à morte. Em seguida, pede que se examine a água da fonte e afiança para o comissário que Bernadete não mente.

François não permite que a filha seja presa, declara que ela não cometera crime algum, mas o comissário insiste, segundo ele, Bernadete envergonha a cidade de Lourdes diante de toda a França. Neste momento, Luise nota que a filha conversa com alguém. Bernadete chora, pede que a senhora não se afaste, mas antes que a Santa deixe o local, pergunta-lhe o nome e, em seguida, conta-o para sua mãe, trata-se da Imaculada Conceição.

O quinto ato transcorre na casa de Bernadete, os pais conversam; em seguida, o padre chega e avisa que, por decisão do Bispo, Bernadete encontrar-se-á com irmã Tereze, no convento em Néveres, para que a menina possa acordar, desmentir tudo e retomar a sua vida. Bernadete clama pelos pais, não quer seguir para o convento. O padre diz que acredita em suas palavras, mas a aconselha a seguir para um convento e que lá “morrerá para o mundo”.

O quinto ato abre-se em uma sala do Convento de Néveres. Bernadete ouve irmã Tereze que lhe destina, como tarefa, lavar o assoalho e ajudar na cozinha do convento. A irmã avisa ainda que Bernadete tornou-se um nome popular, desagradável para a vida religiosa, assim o novo nome da menina será Maria Bernarda.

Com a saída de irmã Tereze, Bernadete sente a presença da Virgem e ora. Irmã Tereze retorna, interrompe a oração e ainda garante que Bernadete sequer sabe rezar. Irmã Tereze mostra o seu rancor e a sua descrença na jovem, afirma que o lugar dela deveria ser um manicômio ou uma prisão. Por fim, proíbe-a de chorar. Bernadete tenta continuar o serviço, mas cai em prantos.

O sétimo ato passa-se na gruta. Aproximam-se o padre, o comissário e o médico. O comissário parece incomodado, mas o padre pede-lhe que cumpra a promessa feita em casa – o comissário está tuberculoso e, instigado pelos demais, busca um milagre, que se efetiva.

O oitavo ato transcorre no convento. François e Luise visitam a filha que lhes aparece magra, pálida, amparada pelo médico e pelo padre. Os pais assustam-se, porém Bernadete, o



médico e o padre procuram acalmá-los. François, Luise e Bernadete conversam, mas são interrompidos por irmã Tereze, que lhes pede para falar com Bernadete.

Tereze pede ajuda para a jovem – ela quer vencer a sua incerteza sobre os fatos passados em Lourdes. Não admite que suas penitências e sacrifícios não a tenham agraciado com uma visão da Virgem, enquanto Bernadete que, na visão da religiosa, nada sofreu, teria alcançado tal benção. Bernadete mostra-lhe uma ferida que consome a sua perna. Tereze não entende como Bernadete conseguiu ajoelhar-se durante anos para a limpeza do convento. Todos regressam à sala e, diante do espanto de Tereze, querem saber o que se passa. Bernadete não assente que a mãe veja a ferida, embora ela seja de conhecimento do médico. Os pais querem levá-la até a gruta, mas Bernadete explica que a água milagrosa não é para ela. O médico conta que se trata de uma tuberculose óssea, já sem cura.

Bernadete relembra que, em uma quinta-feira, viu a Virgem pela primeira vez; em uma quinta-feira, cavou a terra e brotou a água milagrosa; em uma quinta-feira, a Santa disse-lhe o seu nome e que, naquele dia, naquela quinta-feira em que encontrava os pais, Imaculada Conceição viria buscá-la.

O padre entrega o santinho que fora confiscado de Bernadete quando não lhe foi permitido, ainda na infância, fazer a primeira comunhão. Bernadete pega-o, diz-se feliz e pressente a chegada da Santa: “ela veio buscar-me e eu vou... com ela...eu vou”. Morre Bernadete.



## 6 OS TEXTOS EM QUESTÃO – REPRESENTAÇÕES CULTURAIS, A SOCIEDADE EM FOCO

Thomasseau (2005) considera que o melodrama configura-se como uma forma de expressão artística provinda da Revolução Francesa, posto que ele surgiu nos turbulentos anos que sucederam aquele levante popular que traçou novos rumos ao poder político francês. Neste sentido, o autor indica “*Coelina ou l’Enfant du mystère* (1800), de Pixérécourt, [como] o primeiro verdadeiro melodrama” (THOMASSEAU, 2005, p. 23), ainda que não desconheça textos precedentes que lhe serviram como a inspiração que conduziria à consolidação do gênero.

Neste ponto, é preciso refletir que o melodrama aparece em uma cidade ainda com conformação medieval, “com pequenas vielas, casas contínuas e circulação pedestre” (RAMOS, NICHELE & TEIXEIRA, 2009, p. 1584), em que habitações miseráveis situavam-se a pouca distância de palácios, não se podendo, neste aspecto, considerá-la, pois, como uma cidade em sua acepção contemporânea, mas como um ambiente com caracteres urbanos/rurais, em que a dualidade de valores tende mais para o meio conservador do campo, historicamente, menos afeito às mudanças de qualquer ordem. Deve-se acrescentar, ademais, que os monarcas franceses, de um modo geral, preferiam residir nos arredores da cidade, em zona mais caracteristicamente rural do que urbana – ou mesmo fora dos domínios parisienses -, evitando o convívio direto com a plebe e, a partir dela, com toda sorte de doenças que eram fruto das péssimas condições de higiene vigentes, além da insegurança que, não raro, vigorou no território da atual “Cidade luz”.

Outro dado que merece relevância refere-se à nova política instaurada – egressos de um período em que a aristocracia e o clero ditavam as normas, os franceses precisariam aprender a cultivar determinados valores, advindos dos ideais revolucionários e, desse modo, serviu, exemplarmente, o estilo melodramático, cuja estrutura “apresenta ‘modelos de vida’, de comportamento, enfatizando o sentimentalismo e mostrando uma clara preocupação moralizante” (BRAGA, 2005, p. 3). O grupo que exerceu o domínio sobre a França pós-revolução empenhou-se na alfabetização de adultos, na disseminação dos direitos dos

trabalhadores e na consolidação de uma nova moral, em que os costumes precedentes, nem sempre devassos, nem sempre promíscuos, nem sempre ingênuos, nem sempre puros e humildes precisavam ser revisitados, reorganizados e estabelecidos sob um novo prisma de acordo com os ideais revolucionários. De modo similar, é possível considerar que a população que enfrentara os dias turbulentos que determinaram a queda da Monarquia e a ascensão de uma nova forma de governo também carecia de elementos novéis que a guiassem em sociedade e, neste particular, o teatro tem servido, ao longo dos séculos, como um importante instrumento didático e pedagógico que aplaca os ânimos, sinaliza caminhos a serem seguidos e concretiza propósitos postos em ação pela ideologia dominante: “A ‘reivindicação moral’ é uma necessidade oculta do público, que, por mais que assimile a ideologia dominante não deixa de sofrê-la” (OROZ, 1999, p. 231), contudo, esta “reivindicação moral” colocada no palco serve para humanizar as diferenças sociais e produzir a aceitação dos novos modelos sociais, econômicos, políticos, de modo que se deve repetir que o melodrama guarda em si um didatismo moralista que serve aos ideais dos hodiernos governantes e, ao mesmo tempo, traz consigo os costumes arraigados naquela sociedade que o concebe e que, paulatinamente, servem como base para a conformação de novas estruturas em que ainda a família, a nação e, eventualmente, a religião funcionam como molas mestras desta organização.

Assim posto, significa afirmar que a estética melodramática, que aparece na França nos anos subsequentes à Revolução, abarca um processo cultural em andamento, dinâmico e, portanto, em constante mutação que precisa abranger um passado recente que se diferencia de um presente histórico em que se incluem novos conceitos – e que, conforme já se demonstrou, foi recebido de uma forma diferenciada por cada uma das camadas populacionais de então.

Se for concebido como parte de um processo cultural em marcha, o melodrama lança um problema que tem sido fonte de controvérsia entre estudiosos de diversas áreas, qual seja a definição de cultura, o qual, por sua vez, direta ou indiretamente, opõe dois espaços antagônicos: campo e cidade, conforme o evidenciou Raymond Williams (2011), cuja relação sobressaiu-se com o desenvolvimento do meio urbano, sobremodo, a partir da Revolução Industrial. Cabe, porém, na esteira do pensamento proposto por Williams (2007), salientar que à noção de cidade, a partir do século XVI, associou-se “a presença de uma catedral, e ainda hoje é usada de modo residual, apesar de errôneo” (WILLIAMS, 2007, p.76), permitindo a conotação de que cidade e religiosidade guardem uma efetiva vinculação, ainda que, conforme pontue o autor, o uso seja incorreto, posto que o culto ao sagrado, tradicionalmente, esteve ligado àqueles que lidam com as forças da natureza, a agricultura, de acordo com ponderações anteriores já expressas por Hauser (1998) e Berthold (2006). Ainda assim,

considera-se pertinente ressaltar a afirmação do pesquisador porque as concepções de religiosidade, divindade fazem-se confusas na compreensão popular, ensejando distintas formas de representação destes espaços.

Outro aspecto cuja relevância deve ser anotada está ligado às considerações teóricas de Bolognesi (2003) a respeito do palhaço e a sua associação ao homem rude, inculto, oriundo do campo, em “uma estupidez espontânea, vestido de forma excêntrica, livre” (BOLOGNESI, 2003, p. 76) e, de outro lado, mais tarde, a sua condição miserável, vinculando-o aos efeitos da Revolução Industrial (PANTANO, 2007). Assim sendo, a pesquisadora apõe que refletir sobre a personagem palhaço significa, ao mesmo tempo, ponderar sobre a situação humana inserida em uma sociedade, cuja cultura mostra-se como um processo em mutação:

Ao tratarmos da criação da personagem palhaço, cujo objetivo é despertar alegria, estaremos também refletindo sobre a condição do homem deste século [ séc. XX], homem esse que, de certa forma, está sempre desempenhando um papel (...). Além de despertar a sensibilidade perdida entre os escombros das grandes cidades, o circo tem em si toda uma atmosfera mágica (PANTANO, 2007, p. 17)

Neste sentido, é marcante que tanto Bolognesi (2003) quanto Magnani (2003) atentem para o fato que o circo e o circo teatro não encontrem mais espaço nas grandes cidades, lançando-se à periferia dos centros urbanos maiores ou recolhendo-se às pequenas comunidades do interior dos estados brasileiros, locais em que predomina uma mentalidade mais conservadora e supostamente menos letrada:

Pesquisas atuais (...) mostram que a cidade – em contraposição com a roça ou a vila interiorana – é vista como o lugar da realização de um projeto de vida basicamente por meio da possibilidade de emprego estável, da aquisição da casa própria, do acesso à escola e aos serviços de saúde (...). Entre o que se espera da cidade, contudo, e o que realmente ela oferece, há uma distância que é percebida não apenas sob a forma de carências, mas também de distribuição desigual dos recursos e equipamentos (...). (MAGNANI, 2003, p. 23-24)

Assim compreendida, a cidade também é vista como um espaço interdito ao homem simples, cuja capacidade individual não encontra condições para fazer frente aos empreendimentos que lhe são exigidos pelo *modus vivendi* daquele aglomerado, restando-lhe a periferia, a margem, no mesmo espaço em que encontrará a diversão oferecida pelo espetáculo com menos recursos e que, em função disso, será entendido como cultura popular, emanada das classes populares, sem textos com exigências linguísticas e entrecos rebuscados, produzida para o povo, concebido, neste caso, como aquele que se acha impedido de conhecer, frequentar, usufruir espetáculos tidos como eruditos.

## 6.1 Das significações e controvérsias sobre cultura

Tribos nômades em sua mais simplória organização possuíam traços que lhes eram comuns. Na medida em que a sociedade enfrentou mudanças relativas ao sedentarismo, à introdução da agricultura, as relações, cada vez mais, tornaram-se complexas, alguns traços distintivos continuaram sendo divisados entre estes grupos, já então sedentários, e que serviam para defini-los, particularizá-los. Os gregos atribuíram a esta organização a denominação de “civilização” e, via de regra, o termo aparece associado à ideia de cidade, em que se contempla, pois, a raiz latina *civis*. Sendo assim, civilizados são aqueles que vivem nas cidades, os cidadãos. (WILLIAMS, 2007) O termo “cultura”, por seu turno, aparece claramente vinculado ao campo, visto que, derivado de *cultus*, que significava “ação de cultivar” ou, de outra forma, “cuidar de algo”, sejam plantas ou animais:

Um dos seus significados originais é ‘lavoura’ ou ‘cultivo agrícola’, o cultivo do que cresce naturalmente (...), é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo (...). ‘Cultura’ denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões do espírito. (...). Mas esta mudança semântica é também paradoxal: são os habitantes urbanos que são ‘cultos’, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos. (EAGLETON, 2005, p. 9-10)

Williams (2007) considera que as transformações históricas que o termo sofreu aliadas à posse que várias ciências empreenderam em relação ao mesmo vocábulo ampliaram o seu sentido, de modo que definir cultura não é um dado consensual, requerendo uma intrincada série de reflexões que a abordem no tempo e no espaço para que, no presente estudo, por exemplo, seja possível entender o contexto em que se processam as apresentações melodramáticas levadas a efeito pelo teatro em questão.

Em seus estudos, Williams (2007) vale-se também da origem etimológica da palavra para lançar luzes ao seu significado e, neste sentido, vincula-a ao termo latino *colere* que teve derivações em habitar, proteger, honrar e que, em sua evolução, originou colônia, culto, sendo que, desse modo, cultura assumiu o sentido já referido, isto é, cultivo ou cuidado. Por sua vez, em língua inglesa, em consonância com Williams (2007), o termo expandiu-se, a partir do século XVI, para identificar o cuidado com as faculdades humanas, abarcando, neste rol, obras de arte e práticas relativas à arte. Assim sendo, conforme o estudioso, transita-se de um conceito concreto, ligado a terra, para uma abstração, que é pontuada pela valoração de certas qualidades inerentes ao homem e que se expressam em suas práticas de cunho intelectual.

Nas ponderações que tece a respeito do conceito de cultura, Williams (2007) opõe duas vertentes: a alemã e a francesa. No primeiro caso, *cultur* e, mais tarde, *kultur* eram usadas como sinônimo de civilização, inicialmente, em sentido abstrato de um processo geral de tornar-se “civilizado” e, posteriormente, como um processo secular de desenvolvimento humano. No caso francês, porém, parece patente a compreensão de cultura como uma característica do espírito cultivado pela instrução. “A cultura, para eles, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p.21). No vocabulário francês da época, a palavra também estava ligada às noções de progresso, de evolução, de educação e de razão, de modo que se acreditava que povos poderiam evoluir e alcançar um patamar de referência cultural – no caso, a cultura francesa -, tornando-se, dessa forma, menos selvagens, dotados de um saber formal que conformaria parte do seu patrimônio cultural. Tomado neste sentido, o vocábulo assume uma conotação de processo, evolução, como um ideal a ser alcançado, sem, no entanto, levar em conta, por exemplo, que diferentes grupos humanos convivem em distintos estágios de organização, donde se pode inferir que cultura pode não ser apenas evolução, mas assumir o sentido de um conceito mutável, vivido e percebido conforme o meio, o grupo social que a compreende. Adotada esta perspectiva, parece pertinente refletir sobre a eventual missão concedida ao melodrama com o propósito de fomentar um espírito valoroso, honrado na sociedade que surgira após a Revolução Francesa, concebendo-se, dessa forma, que, pelo exemplo, os cidadãos oriundos das classes mais humildes, sem educação formal, sem recursos para investimento em formação pessoal, poderiam, diante do palco, frente às cenas melodramáticas, aprender e apreender os sentidos que emanavam das peças, transformando-as em modelo a ser seguido para, com isso, concretizarem-se em mudanças na sociedade posta em questão.

No embate entre os conceitos forjados nos dois países – França e Alemanha – conformaram-se, nas Ciências Sociais, duas concepções de cultura, um sentido universalista, de raiz francesa, como uma característica inerente ao gênero humano, enquanto que, na versão alemã, cultura figura como “um conjunto de características artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, considerado como adquirido definitivamente e fundador de sua unidade” (CUCHE, 2002, p.28), definição sob a qual se assenta o conceito particularista da cultura.

Cabe, aqui, mencionar dois estudos citados por Williams (2007), que guardam relação entre si e entre as linhas conceituais seguidas por alemães e franceses. Trata-se, no primeiro caso, do argumento posto por Herder, segundo o qual não haveria uma cultura, mas uma

pluralidade delas, variáveis em diferentes nações e períodos, assim como culturas específicas, atinentes a grupos delimitados, por exemplo, no interior de uma nação. Esta noção seria tomada pelo movimento romântico em voga, naquele período, para conceder ênfase às culturas nacionais em que se inseria também a cultura popular, fonte de valorização entre aqueles artistas.

De outro lado, situam-se as considerações propostas por Klemm que traça uma História da humanidade desde a selvageria, passando pela domesticação, até a liberdade, aceção em que, conforme a entendem os franceses, pode ocorrer uma evolução, um aprendizado das normas ditas de alto nível ou bom tom para as relações sociais, opondo-se, desse modo, culturas inferiores ou primitivas e outras culturas, que poderiam ser nominadas como mais evoluídas. Ainda que controverso, um estudo de Eliot (2008) reflete sobre os sentidos de cultura e considera que o termo, aplicado à materialidade, é passível de unanimidade, aspecto que não se repete, em conformidade com o autor, quando “aplicado à melhoria da mente e do espírito humano” (ELIOT, 2008, p. 34). É recorrente, pois, que, entre os franceses, a noção de cultura está atrelada à evolução, à melhoria do comportamento em consonância com um padrão pré-estabelecido. No caso do melodrama, este modelo e/ou protótipo social viria da vitória da honra, da virtude sobre o vício, o ócio, o descaso, o desrespeito à família, ao Estado. Seria, assim, concebida uma sociedade em que predominasse a ordem estabelecida e, caso esta mesma ordem fosse ultrajada, haveria uma mobilização para recompô-la, de forma que todos os esforços – subliminarmente propostos pelos espetáculos melodramáticos – seriam postos em prática em favor do bem, da nação, dos altos valores do espírito e da civilidade.

Eliot (2008) ainda apõe, em suas ponderações, a distinção entre cultura do indivíduo, do grupo social e da sociedade como um todo e, neste particular, parece fazer coro à concepção francesa de cultura, entendendo que ela pode ser adquirida pelo indivíduo ou pelo grupo social a que se filia, diferenciando-se, dessa forma, indivíduos ou grupos mais cultos em detrimento de outros, a parte “menos desenvolvida da massa da sociedade” (ELIOT, 2008, p. 34). Neste sentido, isto é, considerando-se que a cultura acha-se arraigada na formação individual e que pode ou não ser transformada pela sociedade, encontram-se as figuras do vilão e do herói. Cumpre, aqui, lembrar que o vilão, de acordo com os seus preceitos morais [e culturais], vê o trapaceio, a mentira, o engano como “normais”, típicos do seu meio, considerando-os, por conseguinte, atitudes que não transgridem o contrato social, posto que satisfazem o seu íntimo, a cultura que lhe é inerente e que, evidentemente, no convívio em sociedade pode ser colocada em choque quando confrontada com os demais. No que tange à



sociedade, é clara a referência a sociedades altamente desenvolvidas – o que, necessariamente, por oposição, determina a concepção de sociedades menos desenvolvidas e, portanto, com menor cultura ou cultura de “qualidade” inferior àquela encontrada no meio ao qual se opõe. Registre-se, porém:

Não se segue tampouco que numa sociedade, qualquer que seja seu grau de cultura, os grupos envolvidos em cada atividade cultural sejam distintos e exclusivos; ao contrário, somente mediante uma superposição e partilha de interesses, graças à participação e à apreciação mútua, é que se pode alcançar a coesão necessária à cultura (ELIOT, 2008, p. 37).

Assim compreendida, a cultura configura-se como mutação, isto é, como transformação, que, no entanto, não é fato exclusivo entre as sociedades mais abastadas, mas que também não deverá determinar um patamar de cultura mais ou menos elevado, dado que, na prática, nem sempre se realiza. Deve-se salientar, aqui, o propósito de interação entre os grupos, em que é dada ênfase à “partilha de interesses”, aspecto que se faz significativo para a própria identidade dos grupos envolvidos, admitindo-se a possibilidade de aprendizado e de transformação. Ressalve-se, ademais, em favor de Eliot (2008, p. 30), que é preciso aceitar, “ao comparar uma civilização com outra, e ao comparar os diversos estágios da nossa, que nenhuma sociedade em nenhum período compreende todos os valores da civilização”, daí advindo uma incompletude da cultura. Williams (2007), ao desconsiderar eventuais referências físicas à cultura, enuncia três acepções com que o termo vem sendo adotado:

(i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do S18; (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm. Mas também é preciso reconhecer (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. (WILLIAMS, 2007, p. 121)

Neste sentido, parece possível conceber cultura como (i) um modo de vida que caracteriza uma coletividade, conjunto de bens – materiais e espirituais – que lhe são peculiares; (ii) um fator de desenvolvimento humano, que é capaz de singularizar uma dada sociedade em um determinado tempo; e (iii) obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento. O autor, todavia, não deixa de reconhecer que estes sentidos tocam-se, interagem, tornando-se, por vezes, indiscerníveis ou sobrepostos.

A adoção do termo “cultura” nas diferentes ciências que tratam da vivência humana pode fornecer um indicativo para o pesquisador que almeja compreender melhor o sentido da palavra, significado que, aliás, não se postula definitivo, mas que, ainda assim, é plausível retomá-lo. Desse modo, no caso da Antropologia, o vocábulo assume uma conotação material, “enquanto na história e nos estudos culturais a referência indique fundamentalmente os sistemas de significação ou simbólicos” (WILLIAMS, 2007, p 122). Assim sendo, se oferece um caminho investigativo – distinção entre materialidade e abstração -, tal discernimento encontra-se intimamente associado às visões alternativas da própria sociedade que concebe o termo cultura e faz uso dele. Neste ponto, talvez seja, pois, mais pertinente atentar para as variações no uso do termo e que guardam em si, muitas vezes, conotações preconceituosas, relativas ou hostis. Neste aspecto, Williams (2007), assinalando certa hostilidade que se vincula ao vocábulo, atenta para aspectos que:

envolviam afirmações de conhecimento superior (...), refinamento (*culchah*) e distinções entre arte ‘alta’ (cultura) e arte e entretenimento populares. Ela [cultura] registra, portanto, uma história social real e uma fase muito difícil e confusa do desenvolvimento social e cultural. (WILLIAMS, 2007, p. 123)

Assim posto, estaria, no âmago do vocábulo, uma conotação preconceituosa, excludente em que se debatem mais cultos e menos cultos, carreando para a conclusão de que a cultura que emana do povo seria inferior à cultura das elites, mais cultas ou, pelo menos, que se supõem detentoras do saber formal. Sendo assim, cultura, entendida como parte da atividade cultural e/ou intelectual, assume valoração distinta quando emerge do povo, tal premissa parece encontrar assento na expressão *folk*, cujo sentido geral associa-se a povo e, em decorrência, a popular, segmento que adquiriu *status* literário, sobretudo, com o advento do Romantismo que buscou, na cultura do povo, no folclore, elementos capazes de fixar e discernir a identidade nacional das diversas nações europeias que recém haviam se consolidado. Nesta ótica, o movimento romântico representaria uma virada histórica na compreensão do vocábulo cultura, democratizando-o, retirando-lhe a face pejorativa ou de importância menor quando atribuído à cultura popular, dado que salienta, ao mesmo tempo, o forte influxo do poder sobre a sanção daquilo que é tido como cultura e daquilo que é tido como cultura do povo, posto que os detentores do poder engendram o que merece ser dado como culto, assumindo uma qualidade superior no conjunto das manifestações de uma determinada sociedade. Acrescente-se que, para Chauí (2006), a cultura conforma-se como uma questão ideológica em que se sancionam os saberes da elite em detrimento daquilo que é

popular, ao que Eliot (2008) denomina erudição das classes dominantes. Nesta concepção, tem-se, pois, um afastamento entre os intelectuais, os letrados e o povo, que compõem a nação, como acontece na Itália, em que eles estão “presos a uma tradição livresca e elitista”. (CHAUI, 2006, p. 18)

Em face destas ponderações, a estudiosa busca definir o que é popular para, na sequência, diferenciá-lo daquilo que é erudito e que se encontra no cerne de uma suposta elite, consignando que o “termo possui vários significados simultâneos e é, por isso, multifacetado” (CHAUI, 2006, p. 19), resultando, assim interpretado, como capacidade de apreensão e transmissão dos anseios universais reconhecidos pelo povo; de captar alterações que se operam entre as diferentes camadas sociais e influenciam e/ou modificam a percepção do mundo do artista; de refletir sobre situações sociais e estabelecer uma crítica que seja identificada pelo povo; de ligar-se a sentimentos do povo, exprimi-los:

não interessando, aqui, qual o valor artístico da obra (é o caso do melodrama e do folhetim, ambos considerados por Gramsci estímulos à imaginação popular e ao sonhar acordado como forma de compensação para as misérias reais). (CHAUI, 2006, p. 20)

Considerando a afirmativa da autora, antes de pensar em melodrama e folhetim, que se desenvolvem no período romântico, é possível retomar, como exemplo, as festas dionisíacas, os espetáculos dos gladiadores, em que a purgação dos sofrimentos do povo fazia-se ora pela liberação propiciada pelo vinho, ora pela força, pelo sangue e pela morte daqueles que se digladiavam, em que a elite fazia-se presente para sancionar aqueles eventos dentro de uma pseudoperspectiva de partilhar ou compartilhar aquelas emoções.

No entanto, a Revolução Industrial e o poderio imposto pelo capital estabeleceriam uma sociedade claramente dividida entre dominadores – os detentores do poder econômico e político – e os dominados – os trabalhadores das indústrias, os artesãos, os camponeses. Neste particular, a arte que se fez sancionada pelos possuidores do capital assumiu uma acepção de elitista e/ou erudita, enquanto a arte produzida pelo povo relegou-se à condição de popular e, dessa forma, destituída de qualidades estéticas de maior qualidade. Faz-se curioso, porém, lembrar que, entre o povo, emergiram as grandes tragédias gregas, objeto de estudo de Aristóteles e que a Renascença tomou como paradigma para os estudos ditos clássicos, enquanto que, entre a aristocracia, se desenvolveu o circo de cavalinhos que, aos poucos, ganhou espaço entre o público mais inculto e modificou a sua programação para satisfazer aqueles novos espectadores, sem que, com isso, ambos os estilos não deixassem de interagir,

trocar informações, enriquecer-se mutuamente, pondo, novamente, em questão a condição de uma cultura superior e/ou inferior, elitista e/ou popular, haja vista que ambas interrogam-se, tocam-se, friccionam-se e transformam e são transformadas pela sociedade em que se manifestam.

Ainda que o melodrama tenha uma estrutura maniqueísta, conforme apontam Thomasseau (2005) e Huppés (2000), em que se confrontam o bem e o mal, a virtude e o vício, nem sempre as boas qualidades estão somente presentes na classe mais abastada ou, por oposição, entre os mais humildes. Por outro lado, mesmo entre os detentores do poder econômico podem ser encontrados vilões e mocinhos, assim como, entre os dominados, aparecem heróis e/ou vilões, sendo assim, o que se procura explicitar é que embora a sociedade tenha uma divisão dual entre ricos e pobres, dominadores e dominados, ela não necessariamente se expressa, de forma correlata nos textos melodramáticos, sendo, pois, democrática na medida em que, indiferente do nível socioeconômico, os vilões aparecem, causam destruição e sofrimento, mas o bem retorna e a paz inicial é restaurada e/ou recompensada. Um texto que exemplifica a dualidade humana e social é *E o céu uniu dois corações* que, originalmente, foi escrito por Antenor Pimenta.

Nesta peça, o vilão é apresentado em todas as suas características, trata-se de Dela Torre que, desde a primeira cena, apresenta os seus propósitos: incriminar Fernando, apossar-se da fortuna de Perdinari e subjugar Alberto, filho do grande empresário, tornando-se tutor dele. Ainda no primeiro ato, Dela Torre mata friamente Perdinari e atribui a responsabilidade do crime a Fernando, desempregado, miserável, que se achava no mesmo restaurante na condição de mendigo. A trama urdida por Dela Torre ainda inclui dominar Alberto, fazendo-o casar-se com a filha de um dos seus comparsas para que, assim, pudesse tomar conta de toda a fortuna do jovem – todavia, um contratempo enfrentado por Dela Torre diz respeito à paixão de Alberto por Neli, filha de Fernando e, para separar o jovem casal, o vilão adota toda sorte de peripécias, falsificação de documentos, chantagem, ameaças de morte. O seu final, como cabe a um vilão, é a prisão. O que se quer chamar atenção é que no mesmo eixo social de Dela Torre está Alberto, o jovem médico, órfão, que se apaixona pela filha do suposto assassino de seu pai, aceita as chantagens do tutor, esforça-se para manter o relacionamento com a mulher amada e, ao mesmo tempo, cumprir os desejos daquele que, de alguma forma, foi responsável pela sua educação e esteve ao seu lado na juventude e na maturidade. No mesmo meio social, transitam vilões e heróis, posto que Alberto morre ao final, quando tenta prender Francisco que fora responsável pela morte de sua amada, Neli. Assim posto, não é a diferença de classes sociais que conforma vilões e heróis, ainda que, de acordo com

Thomasseau (2005), frequentemente, jovens mulheres e/ou crianças sejam capazes de, na condição de perseguidos, sensibilizarem mais e melhor o espectador – caso paradigmático de dona Santa, mãe de Fernando e avó de Neli, que, cega, ao lado da neta, apela para a mendicância no período em que Dela Torre conseguira afastar o jovem casal.

Sob esta ótica, a qualidade popular do melodrama não está, portanto, em dar voz apenas aos dominados ou ser um texto espetacular dirigido à contestação dos valores instituídos, a sua existência terá uma nota dominante: o mal não compensa e a manutenção da ordem deve ser o objetivo comum. Este caráter de conservação do *status quo* acompanhará o gênero em sua trajetória pelo teatro mambembe brasileiro.

## **6.2 Por um caminho verde, amarelo, branco, azul anil**

Território visitado pelos portugueses, oficialmente, pela primeira vez, em 1500, período em que ainda vigiam, com rigor, os preceitos medievais, o Brasil, em sua tradição social, histórica, política, guarda o influxo luso e boa parte dos valores que lhe foram legados pelos descendentes de Dom Sebastião, embora sob este pano de fundo tenham atuado o elemento aborígine, que já se encontrava na terra supostamente descoberta; os africanos, traficados como escravos, cuja liberdade era tolhida, mas que, sob diversas formas, guardaram as suas tradições, as suas crenças, os seus costumes; havendo ainda, mais tarde, a influência imigrante – de várias nacionalidades, os imigrantes deram uma nova coloração à incipiente nação que buscava modernizar-se com o aproveitamento da mão de obra estrangeira. Inegável, ademais, é a participação francesa em um possível quadro cultural brasileiro, posto que, durante o Império e alguns anos da República, os filhos das famílias mais abastadas estudavam naquele país, assim como a moda – entendida com música, vestuário, hábitos sociais – era ditada por Paris.

Sendo assim, dedicar-se a um estudo – ainda que não exaustivo – sobre a cultura no Brasil significa ponderar, além dos problemas conceituais que o próprio termo cultura traz consigo, a diversidade de influências, de entrecruzamentos, de convivência e de enfrentamento destas formas diversas de ver e compreender o mundo em território brasileiro. Sodré (2003), por exemplo, ao traçar uma síntese de história da cultura no Brasil, de imediato, toma o cuidado de conceituar cultura, adotando a definição do *Dicionário Filosófico Abreviado* (1950, p. 104), de M. Rosental e P. Iudin, fato que, por si só, demonstra o caráter movediço em que transita o pesquisador ao focar o assunto:

CULTURA: Conjunto dos valores materiais e espirituais criados pela humanidade, no curso de sua história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica; progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em um sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo cultura, o conjunto de formas da vida espiritual da sociedade que nascem e se desenvolvem à base do modo de produção dos bens materiais historicamente determinado. Assim, entende-se por cultura o nível de desenvolvimento alcançado pela sociedade na instrução, na ciência, na literatura, na arte, na filosofia, na moral etc., e as instituições correspondentes. Entre os índices mais importantes do nível cultural, em determinada época histórica, é preciso notar o grau de utilização dos aperfeiçoamentos técnicos e dos desenvolvimentos científicos na produção social, o nível cultural e o técnico dos produtores dos bens materiais, assim como o grau de difusão da instrução, da literatura e das artes entre a população.

Assim sendo, em conformidade com Klemm, mencionado por Williams (2007), tem-se, aqui, a percepção de que é impossível abordar-se uma cultura, mas é preciso lidar com uma variedade de conceituações que se alteram no tempo e no espaço, assim como ocorre forçosamente quando o assunto é focalizado por ciências distintas. Sodré (2003) faz uma escolha e, a partir desta opção, em que, marcadamente, se fazem presentes o modo de produção e as relações econômicas da colônia à República, elabora um apanhado geral de uma possível tradição cultural brasileira que, nos dizeres de Holanda (2005), já nasceria balizada por uma característica humana daqueles que empreenderam o processo colonial:

Na obra da conquista e colonização dos novos mundos coube ao ‘trabalhador’, no sentido aqui compreendido, papel muito limitado, quase nulo. A época predispunha aos gestos e façanhas audaciosos, galardoando bem os homens de grandes voos [os aventureiros]. (HOLANDA, 2005, p. 45)

Dessa forma, a colonização, conforme vista pelo estudioso, não seria resultado de um trabalho sistemático, de uma organização política e econômica que a concebesse como um processo a ser construído, ao contrário, resultaria como fruto do acaso, do improvisado: “fez-se antes com desleixo e certo abandono (...). Dir-se-ia mesmo que se fez apesar dos seus autores. E o reconhecimento deste fato não constitui menoscabo à grandeza do esforço português” (HOLANDA, 2005, p. 43). Sendo assim, Holanda (2005), embora admita a existência de possíveis falhas no processo colonizatório, não o julga negativo porque a sua posição é do homem do século XX que avalia um empreendimento levado a efeito quatro séculos antes, o que, por si só, deixa clara a distância de tempo e, sobretudo, de recursos que o separam daquela empreitada e, de forma convergente, a distância que o aparta das concepções a respeito do mundo que orientavam aqueles homens que se aventuraram no novo território. Assim entendido, o processo de colonização pátrio estaria voltado muito mais para a aventura

do que para um trabalho sistemático – esta postura pode ser revista e revisitada em outros acontecimentos que marcaram a história nacional, não se afirmando, porém, que se trate de um fato recorrente, mas atentando para a condição de que, no Brasil, muitas vezes, o imprevisto serve como pano de fundo para vários acontecimentos que acabam ditando os rumos da nação. Cabe, ademais, incluir, na reflexão feita por Holanda, um aspecto que se poderia denominar positivo de certa indolência, hoje, relacionada ao homem que povoou o Brasil, trata-se da sua capacidade de adaptação à adversidade, assim posto, não:

é certo que a forma particular assumida entre nós pelo latifundiário agrário fosse uma espécie de manipulação original, fruto da vontade criadora um pouco arbitrária dos colonos portugueses. Surgiu, em grande parte, de elementos adventícios e ao sabor das conveniências da produção e do mercado (HOLANDA, 2005, p. 47).

De qualquer modo, no que se refere ao caso brasileiro em particular, Sodré (2003) identifica uma “origem colonial” cuja base está calcada na transposição dos valores portugueses, em que é frontalmente desconsiderado o legado aborígine, tendo em vista que não “havia, antes, no nosso território, nada que interessasse o europeu” (SODRÉ, 2003, p. 10), e, dessa forma, a providência inicial constituiu-se em inserir a nova terra ao surto mercantil de então, explorando-lhe as mercadorias passíveis de compra e venda ou troca, mas que pudessem gerar lucro/riqueza ao descobridor:

O que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho (...). Não foi, por conseguinte, uma civilização tipicamente agrícola o que instauraram os portugueses no Brasil com a lavoura açucareira. Não o foi, em primeiro lugar, porque a tanto não conduzia o gênio aventureiro que os trouxe à América; em seguida, por causa da escassez de população do reino, que permitisse emigração em larga escala de trabalhadores rurais (...). (HOLANDA, 2005, p. 49)

Como corolário desta postura, vencido o ciclo do pau-brasil, a necessidade de exploração agrícola, que sancionasse a ocupação, deu-se o cultivo da lavoura canavieira, emergindo, de imediato, a demanda de mão de obra que foi buscada, em um primeiro momento, entre os indígenas e, mais tarde, veio da mão escrava e do imigrante:

Os elementos destinados à empresa de ‘colonização’, isto é, de ocupação produtiva – no caso do Brasil –, provêm do exterior, são para aqui transplantados, tanto os senhores – os que exploram o trabalho alheio – como os trabalhadores – os escravos (...). Assim, provêm do exterior tanto os elementos humanos como os recursos materiais. A empresa se destina a enriquecer os que exploram o trabalho; a produção se destina a mercados externos (...). A colônia torna-se objeto porque, para a produção, só pode proporcionar o objeto. Numa produção transplantada e montada

em grande escala, para atender exigências externas, surge naturalmente uma cultura transplantada. (SODRÉ, 2003, p. 11)

O que se depreende, aqui, é que a cultura que, posteriormente, seria tida como brasileira, nasceu sob o signo da distinção de classes econômicas, de modo que a “civilização” indígena seria relegada a planos inferiores, ainda que guardasse certos comportamentos muito próximos ao modo de vida luso. Evidente parece ser a total exclusão da herança africana, mas, como condição própria ao ser humano, tanto o elemento aborígine quanto o escravo desenvolveram meios para manter os seus cultos, as suas tradições. Claro é que estas manifestações desenvolvem-se à margem de uma cultura considerada superior, porque branca e europeia. Cumpre, contudo, ressaltar, em conformidade com Holanda (2005) que, diferentemente dos povos do norte europeu, entre os portugueses não se poderia firmar, com severidade, o orgulho da raça, o que lhes propiciava a convivência e, coetaneamente, o estabelecimento de relações maritais com indivíduos de outras origens, incluindo negros e indígenas:

É preciso convir em que tais liberalidades não constituíam lei geral; de qualquer modo, o exclusivismo ‘racista’, como se diria hoje, nunca chegou a ser, aparentemente, o fator determinante das medidas que visavam reservar a brancos puros o exercício de determinados empregos. Muito mais decisivo do que semelhante exclusivismo teria sido o labéu tradicionalmente associado aos trabalhos vis a que obriga a escravidão e que não infamava apenas quem os praticava, mas igualmente seus descendentes. (HOLANDA, 2005, p. 55-56)

Sodré (2003) atenta para uma peculiaridade da supremacia cultural transplantada, a qual diz respeito aos desígnios religiosos que a fundamentam e que se incrustará na tradição posterior do Brasil, sobretudo pela transmissão sistemática de seus valores que se deu, exemplarmente, pelos jesuítas. O pesquisador assevera: “Assim, a cultura parece, ostensivamente, como traço de classe; privativa da classe dominante pouco numerosa. No conjunto, aliás, inculta”. (SODRÉ, 2003, p. 13) Não se pode, no entanto, conceder, única e exclusivamente, à transposição cultural portuguesa para a colônia um traço essencialmente negativo, tratava-se de incluir a nova terra ao modelo mercantil vigente, ainda que isso determinasse traços de brutalidade e extermínio das comunidades primitivas – que acontece no Brasil, sem que a efetiva escravização do índio consume-se, mas ocorre também em África, cuja população só não foi dizimada porque servia aos propósitos econômicos a serem implantados no Brasil:



No fim do século XVI, a 'colonização' apresenta alguns traços já definidos: o primeiro deles é o da distancia entre o Brasil e a metrópole e os mercados a que a sua produção se destina; disso decorre o segundo, que é a da servidão oceânica (...); outro consiste no isolamento entre as diversas áreas produtoras, sem ligação entre si, vivendo autônomas e esquecidas (...). A identidade de fins, de propósitos e de métodos neutraliza a dispersão e o isolamento, estabelecendo condições para a unidade cultural. Alicerça-a, ainda, a língua (...) que estabelece a comunidade no meio de transmissão de cultura, apesar do bilinguismo inicial e natural. Outro fator de unidade cultural é a religião, pois à 'colonização' junta-se a catequese, completando-a, reforçando-a, multiplicando seus efeitos e possibilidades. (SODRÉ, 2003, p. 18)

Assim posto, parece plausível enunciar-se uma cultura caracterizada pelo interesse econômico e firmemente alicerçada no binômio composto por língua e religião, em que uma classe pretensamente dominante manteve a ascensão sobre as demais, uma vez que dispunha dos bens materiais, mas que, ao mesmo tempo, se submetia à língua geral, mistura oral entre o falar dos homens da terra e a língua materna do colonizador, assim como forçava sobre os demais membros da incipiente sociedade uma crença que lhe era própria e que estava, conforme proclamavam os reis de Espanha e Portugal, no cerne do processo colonizador. Saliente-se, porém, que se trata cultura como traços que unem os habitantes da colônia, mas não se pode deixar de considerar que seus caracteres estavam alicerçados em um meio marcadamente exploratório e depredador da natureza e, em seguida, de linhagem agrícola, faltando-lhe, pois, a vida urbana, característica inerente à própria definição de cultura:

Não é nas cidades que o artesanato se desenvolve, mas nas grandes propriedades rurais, à semelhança do que ocorria no medievalismo com os castelos. As artes que encontram alguma possibilidade de manifestação são aquelas próximas dos ofícios, meramente artesanais, e valem pela utilidade. (SODRÉ, 2003, p. 20)

Não havia, no Brasil Colônia, um modo de vida urbano em que se processasse, por exemplo, o culto ao teatro, à ópera, às artes plásticas. Dessa maneira, é possível inferir-se que a matriz cultural brasileira emergiu calcada nos costumes, nas tradições, no *modus vivendi* rural e que carrou consigo caracteres específicos daquele espaço e da forma de pensamento que o distingue. Adotada esta ótica, seria possível ponderar que a formação cultural nacional está alicerçada em uma origem rural, agrária e, portanto, conservadora, em que se valorizam, mais acentuadamente, os valores morais e éticos ditados, sobretudo, pela religião, a qual já estivera no cerne da colonização e do processo de catequização dos indígenas e de moralização dos costumes entre os colonos brancos. Portanto, este aspecto, isto é, a força da religião que se valeu do teatro para a consecução dos seus propósitos é um elemento que deve, desde já, estar presente em qualquer reflexão que seja entabulada sobre a cultura no Brasil e

sobre os reflexos que este processo desencadearia nos textos apresentados pelos teatros mambembes, muitos teatros originários do meio rural, cientes que a sanção dos padres e das irmãs de caridade aumentava-lhes a bilheteria, garantia-lhes credibilidade. Assim sendo, tais teatros acabariam empenhando-se pela reduplicação dos valores postos pela religião e pelas oligarquias rurais, representando-os, revisitando-os, reinventando-os, fixando-os como forma de manterem a própria sobrevivência, aprofundando a presença do público e as benesses dos senhores da terra.

Partindo da premissa de que a cultura no Brasil é, em suas fases iniciais, transplantada e que as relações estão alicerçadas em uma classe dominante escravista ou feudal, formada por senhores detentores de terras, de poder econômico e, como correlato, proprietários de escravos, não havendo, assim, uma faixa intermediária entre dominantes e dominados, Sodré (2003) admite uma etapa cultural em que, exatamente, se dá o surgimento de uma camada que mediará estas relações, a pequena burguesia:

A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político, como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu. De uma e outra forma, nessa dupla função veiculadora, a pequena burguesia colonial – que cresce em influência depois da autonomia, de cujas lutas participa intensamente – apresenta ampla receptividade, interesse singular pelas coisas do espírito. Nela se recrutam, em número crescente, os elementos que desempenham funções de natureza intelectual; nelas *[sic]* se recrutam ainda os que consomem os produtos do trabalho intelectual, aquilo que se conhece como o público para as artes.

Eles [os pequenos burgueses] encontram na atividade intelectual, tanto de caráter político como de caráter estético, condições de ascensão social, de ‘classificação’, que lhes são negadas em outros campos. (SODRÉ, 2003, p. 29-30)

Importa, sob esta perspectiva, enfatizar que havia uma nova estrutura econômica; distante daquele universo que opunha grandes fazendeiros, de um lado, e escravos ou servos, de outro; fazendo-se, agora, composto pela mineração e pelo comércio que se instituía em face daquela atividade, o quadro modificara-se. “A mineração rompe o equilíbrio em que se processava o desenvolvimento colonial e (...) permite que indivíduos isolados se realizem economicamente (...)”. (SODRÉ, 2003, p. 31) Ademais, se o enfoque privilegiado pelo autor em questão recai sob os aspectos econômicos do período, é notório, de outra forma, que o surgimento das vilas em torno da exploração de minério, e que se opunham ao meio agrário do cultivo canavieiro, as transações comerciais daí advindas, o crescimento e o aparelhamento do Estado – forças policiais, repartições fiscalizadoras, hierarquia religiosa – correspondem a

um forte influxo artístico, em que se podem identificar, a título exemplificativo, as obras de Aleijadinho, os casarões e as igrejas do interior mineiro, a Literatura que se desenvolveu em torno dos nomes de Claudio Manoel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Basílio da Gama, entre outros. Às transformações de ordem econômica corresponderam manifestações artísticas relevantes em que uma cultura podia ser observada, forjando-se o incremento que resultaria na própria emancipação política da colônia portuguesa:

Nas cidades é que a cultura tem possibilidade de crescer; nelas, passam a sediar-se os ofícios artesanais, nelas a atividade religiosa ganha brilho e solenidade, nelas os letrados encontram pares, nelas as profissões liberais têm palco (...). Claro está que a cultura que fixa valores é aquela de que só se podem aproximar, que só pode ser cultivada, pelos elementos da classe dominante, ou aqueles que, não nascidos nela, servem-na e dela recebem proteção (...), configuram uma elite que logo carrega a marca da cultura universalista e europeizante (...). (SODRÉ, 2003, p. 36)

Se encontra espaço para desenvolvimento entre esta elite que domina as cidades, a cultura universalista e europeizante, conforme refere Sodré (2003), fixa raízes também entre os grandes produtores rurais, de modo que, nos dois casos, os estudos realizados em colégios jesuítas ou nos seminários, que lhes sucederam, são concluídos em Coimbra ou em Paris. Além disso, ainda que os sobrados urbanos ou as grandes casas das fazendas não dispusessem de espaços específicos para as atividades intelectuais, a arte ganhou lugar nas igrejas, de modo especial, sob o domínio das tendências barrocas, em voga no século XVII, que se valeram exatamente das riquezas amealhadas nas Minas Gerais.

Quanto à organização urbana, Holanda (2005) sublinha uma peculiaridade brasileira, tendo em vista que, conforme o pesquisador, o senhor das terras rurais, embora permanecesse em suas propriedades, tendo a casa da fazenda como sua morada habitual, rivalizava com os moradores das cidades, possuindo poderes no domínio urbano na mesma proporção que comerciantes, por exemplo, cuja base pessoal e profissional era, exatamente, a cidade, o meio de convívio que se estabelecia nos povoados, nas vilas. O autor complementa:

Não admira, assim, que fossem eles praticamente os únicos verdadeiros ‘cidadãos’ na colônia, e que nesta se tenha criado uma situação característica talvez da Antiguidade clássica que a Europa – mesmo a Europa medieval – não conhecia (HOLANDA, 2005, p. 89).

Em face desta afirmação, parece lógico asseverar-se que as decisões políticas e a possibilidade de interferência nos desígnios imperiais estivessem centradas nas mãos desta parcela mínima da população brasileira, os grandes produtores rurais. Detendo, pois, o poder

econômico e a influência política, indiscutível é o predomínio deste grupo, da valorização dos seus interesses e do incremento da cultura que professava, impondo-a como dominante. Não se esqueça, nesta perspectiva, que, de um modo geral, os grandes fazendeiros eram herdeiros de um sistema implantado pelos portugueses e que, com frequência, privilegiou descendentes dos colonizadores, portanto, portugueses que reduplicavam, na colônia, os interesses da Metrópole.

A chegada da corte portuguesa, em 1808, traria significativas novidades ao meio colonial como as expedições estrangeiras que se dedicaram ao levantamento da flora e da fauna nacionais, a vinda de uma missão artística francesa, que incluiu Lebreton, Debret, Nicolau Taunay, entre outros:

Dois aspectos se destacam, no impulso dado à cultura, quando do governo joanino (...): as atividades ligadas ao conhecimento do país, particularmente pelo levantamento das variedades de plantas e animais, e o incentivo dado às expedições científicas (...); e as atividades ligadas ao provimento de modelos europeus e ao recrutamento de discípulos, de que foram manifestação concreta a fundação de escolas de arte e museus e a contratação de mestres estrangeiros. Estes dois aspectos (...) assinalam a transplantação que, conjugada à alienação, necessariamente, já no alvorecer do século XIX, persiste como decorrência das condições objetivas reinantes. (SODRÉ, 2003, p. 41)

Não interessava ao governo português despertar a curiosidade da pesquisa, o senso crítico, a inquietação que pudessem modificar o *status quo*, importava reproduzir docilmente os modelos europeus, sem que o conhecimento viabilizasse uma forma de rebeldia, mas apenas a aceitação e a reprodução de modelos consagrados, dissociados da realidade colonial. Oportuno, ademais, recordar que a atividade intelectual, em terras brasileiras, forjou-se como oposição ao trabalho físico, tido como degradante e, portanto, destinado aos negros, enquanto aos letrados caberia o ócio, o espaço reservado à reflexão e, sob este manto, assentar-se-iam os pequenos burgueses que, pelas supostas qualidades intelectuais, se aproximavam dos detentores do poder econômico, “classificavam-se” em novo ambiente, traçando novas relações sociais:

A atividade intelectual, que chega demasiado tarde na colônia, apresenta-se, então, aos elementos da camada intermediária, como via de acesso social, e a cultura é apreciada tão-somente nesse sentido, cultivada para ser ostentada, exteriorizada, não para prazer próprio ou pela utilidade em si (...). A cultura que tinha por finalidade não o saber, mas o diploma – que funcionava como título de enobrecimento – seria, conseqüentemente, literária e abstrata (...), destinando-se, assim, a formar pregadores, letrados e eruditos, que, com o título, aspiravam às profissões liberais e aos empregos públicos (SODRÉ, 2003, p. 44).

Assim sendo, tomam impulso os estudos jurídicos e religiosos, fonte de acesso ao meio pseudoaristocrático de muitos elementos – apadrinhados pelos detentores do poder – oriundos de uma pequena burguesia que se instalava nas cidades, e cuja distinção era-lhes conferida exatamente pela atividade intelectual. “Marcharão juntos, agora, letrados e padres, no largo desenvolvimento da cultura europeia transplantada, de que o Brasil é palco, no século XIX e decênios iniciais do século XX” (SODRÉ, 2003, p.46). Contudo, estes indivíduos acabariam determinando os rumos que levariam à Independência, tendo em vista que se, de um lado, defendiam ou alinhavam-se aos interesses dos senhores de escravos, de outro lado, fascinavam-se frente às teorias provenientes do pensamento europeu e que já traduziam a revolução burguesa que se instalava naquele continente. Atuando como jornalistas e políticos, competiu-lhes forjar a rebeldia, ainda que contida e marcada por certos traços arcaizantes, que conduziria à declaração do Príncipe que elevaria a colônia à condição de país livre:

Realizada a Independência – que só pode ser perfeitamente entendida no amplo quadro de desenvolvimento da revolução burguesa no Ocidente e expansão de seus efeitos na América, abalando a dominação colonial ibérica e impulsionando o rompimento da dominação e do regime de monopólio comercial -, tratava-se, para a classe dominante, de organizar o Estado. (SODRÉ, 2003, p. 49)

Valendo-se do ensino como forma de transmissão da cultura dominante, data de 1834, a primeira tentativa de sua sistematização, sem que houvesse prosperado, mantendo-se o modelo colonial, em que Brasil, antes de tornar-se senhor da sua história, apresentava-se meramente como objeto de estudo (SODRE, 2003):

Os gostos requintados da classe alta do Rio de Janeiro foram observados por George Gardner, o superintendente britânico dos Jardins Botânicos Reais do Ceilão, que percorreu o Brasil de 1836 a 1841: ‘O grande desejo dos habitantes da cidade parece que é dar-lhe ares europeus, o que até certo ponto já acontece, parte pelo influxo dos próprios europeus, parte pelos próprios brasileiros que têm visitado a Europa para se educarem ou para outros fins’ (Gardner, 1942, p.5). Entretanto, não se pode generalizar, para o resto do país, o que estava acontecendo no Rio de Janeiro. A ‘modernização’ que os viajantes observavam estava de fato limitada não somente à então capital do Brasil, mas também à sua classe alta, com a qual eles tinham contato mais íntimo. (OLIVEN, 2001, s/p)

Assim posto, o autor observa a existência de distintos Brasis convivendo no mesmo Brasil, para além da diversidade regional e econômica, havia interesses sociais que marginalizavam certos segmentos, por exemplo, de ordem rural, assim como parece evidenciar-se certa negação daquilo que é nacional e a supervalorização do modo de vida

européu, a ser transplantado – e/ou assimilado – pelos trópicos e por uma classe social que não se considerava brasileira, mas ansiosa por seguir as tendências do Velho Mundo – um dos melhores exemplos encontra-se, exatamente, na importação dos espetáculos de teatro europeus que se verificaram durante o período monárquico e, mais tarde, durante a República. Na verdade, conforme alguns críticos, no Brasil, faz-se possível referir uma Belle Époque datada dos primeiros anos do século XX. (BOSI, 1995)

Em meados do século XIX, ainda, com o desígnio de construir uma identidade nacional, delinear caracteres desta identidade, os românticos operaram um movimento em direção ao interior, às características regionais e à valorização da própria natureza – entendida como parte da cultura – e do elemento aborígine. Ainda assim, mesmo no âmago do Romantismo que se desenvolveu no Brasil e que postulava o desenvolvimento de uma Literatura autônoma e o delineamento de uma nacionalidade, não se pode deixar de notar a forte influência europeia, e francesa em particular. Além do escritor português, Almeida Garret, Zilberman (1994) cita o legado de Ferdinand Denis. Os dois autores ofertam os rumos a serem seguidos pela novel Literatura:

Denis não duvida da independência política; mas deseja encontrar um equivalente para ela na literatura. O apelo à natureza parece o caminho lógico, porque aquela vem se apresentando como traço distintivo da América (...).  
O crítico francês sugere ainda a incorporação dos eventos da história colonial; mas reitera a ideia de que os artistas precisam buscar inspiração na pujança da paisagem. (ZILBERMAN, 1994, p. 73)

Mesmo que se reconheça que a valorização da natureza e do passado das nações constitua uma característica tipicamente romântica, na cultura brasileira, tal postulado surge nos dizeres do homem estrangeiro – que observa o país com o olhar estrangeiro, sem deter-se na vida interna deste país -, daquele homem e daquele modo de ser que a elite urbana, predominante no Rio de Janeiro, capital do Império, almeja. Interessante, neste particular, é que ditado pelo pesquisador estrangeiro, o propósito é voltar-se para o próprio país, cuja realidade não parecia ser contemplada pela alta classe – política e economicamente – do Brasil, mais próxima do mundo europeu do que do cotidiano pátrio, negligenciando as suas próprias raízes que haviam sido forjadas no cultivo da cana, na extração de minérios, no meio rural – que era sonogado porque conotava esforço físico relegado aos negros e aos estrangeiros não letrados.

Apesar dessa dissociação entre a elite da sede política do país e o próprio país, é de se observar que o influxo europeu era mais significativo exatamente no Rio de Janeiro, mas não

seria tão forte nas cidades menores, de tal forma que Holanda (2005) identifica, no Brasil, “uma civilização de raízes rurais” em que “as cidades são virtualmente, se não de fato, simples dependências delas.” (HOLANDA, 2005, p. 73) Assim posto, a Corte parece adotar uma postura de cunho mais cosmopolita, em sintonia com os ditames europeus, ao passo que as demais cidades não se desvincularam tão facilmente de sua matriz rural, preservando-se os costumes, as crenças, as tradições que lhe eram inerentes.

Na sequência de seus argumentos, o estudioso concede destaque ao que considera um divisor de águas na história do país, a Abolição da escravatura, em que o capital transita, modifica-se, porque o término do tráfico negreiro determina novas atividades, que lhe substituam e, ademais, permaneçam garantindo o lucro fácil, o enriquecimento rápido aos que se valem do comércio como fonte de renda. O que parece emergir destas observações é que havia um contingente populacional, quer na colônia, quer no período imperial, que, embora vivesse no Brasil, retirou a sua fortuna da exploração dos recursos humanos e naturais do país, estando mais voltado para o meio europeu, apesar de seus rendimentos, de suas raízes estarem fincadas na atividade agrícola e comercial do país:

Na Monarquia eram ainda os fazendeiros escravocratas e eram filhos de fazendeiros, educados nas profissões liberais, quem monopolizava a política, elegendo-se ou fazendo eleger seus candidatos, dominando os parlamentos, os ministérios, em geral todas as posições de mando, e fundando a estabilidade das instituições nesse incontestado domínio (HOLANDA, 2005, p. 73).

Ao tempo da queda do poder monárquico, é preciso que se mencione o triunfo de teorias como o Positivismo comteano que, no Brasil, em consonância com Holanda (2005), assume uma conotação negadora:

Viveram narcotizados por uma crença obstinada na verdade de seus princípios e pela certeza de que o futuro os julgaria (...). Essas convicções defendiam-nos do resto do país, no recesso dos gabinetes, pois foram, todos eles, grandes leitores (...). Em certo instante chegaram a forma a aristocracia do pensamento brasileiro, a nossa *intelligentsia*. (HOLANDA, 2005, p. 159)

O ideário positivista acabaria sendo decisivo para a mudança de rumo político e a defesa da República, ainda que, conforme se pode notar pelas ponderações de Holanda (2005), não existisse um íntimo diálogo com o povo, os intelectuais positivistas dedicaram-se ao intento republicano, mesmo mantendo-se restritos aos seus gabinetes. Enquanto, em casa, submetiam as mulheres aos preceitos comteanos, subjugando-as sob a chancela de anjos tutelares e/ou rainhas do lar. (ISMÉRIO, 1995) De outro lado, o binômio formado por

econômica e política permanecia ditando os rumos da nação e, com ele, a ereção de um modelo cultural, em que a lusofobia era nota marcante, de tal sorte que a proclamação da República e o afastamento da linhagem nobre de ascendência lusitana era apenas uma consequência.

Ressalve-se, entretanto, que, mesmo após a República e por muitos anos no decorrer desta, a influência do meio rural foi decisiva para os rumos da nação que, conforme pontua Holanda (2005), se manteve muito mais caracterizada como herança lusitana do que como um sentimento americanista – se a elite da capital federal insistia em conservar-se atualizada pelos ditames parisienses, os valores monetários que lhe davam acesso àquela realidade provinham da terra e do trabalho feito na roça, no interior do país.

No conjunto de peças em estudo, tem-se *O carrasco da escravidão* ou *A verdade de um escravo*, peça em três atos que, a exemplo de *O céu uniu dois corações*, traz um típico vilão: o comendador Gouveia, como ilustração de uma sociedade escravagista que, no caso brasileiro, a par da Lei Áurea (1888), ainda viu-se às voltas com um contingente populacional analfabeto, cuja mão de obra desqualificada sonegava-lhe espaço profissional no meio urbano, conduzindo-o a uma situação marginal sob todos os aspectos.

Ainda que não haja registros, no texto, sobre o local em que transcorre o enredo, tem-se que a ata em que foi lavrada uma aposta entre Anastácio, o jovem e honesto fidalgo, e Gouveia, o vilão, data de 30 de janeiro de 1839, período em que muitas nações ainda não haviam declarado a liberdade dos escravos. Diante desta ressalva, não se pode considerar que as ações descritas pelo texto transcorreram em território pátrio, mas os três atos permitem entrever o tipo de vida relegado aos escravos, as formas de tratamento que recebiam, a reverência que, em sua maioria, eles outorgavam aos seus proprietários.

Embora seja apresentado como fidalgo, Anastácio vive com a mãe em uma fazenda, cuja casa é modestamente mobiliada, trata os seus escravos com bonomia, respeito e humanidade, o que lhe vale a recíproca entre os negros de sua propriedade. Um dado que chama a atenção na caracterização dos escravos e que reflete a sua existência, como indivíduos que não tinham direitos reconhecidos, é o analfabetismo que se evidencia nas falas de Quitéria, Pai João e Tomé. Ela afirma: “Cruiz credo, Ave Maria, desconjuro!... Aquele Lucifé aqui em casa de Nhô-Nhô? Pois então, o Nhô-Nhô não sabe que esse miseráve é que feiz o seu pai sofrê?” (CE, p.1)

A fala da escrava é paradigmática do modelo escravista: a subtração da cultura africana, a qual foi superposto o cristianismo ibero; a devoção e a afetividade dedicadas a Anastácio que se expressa em “Nhô-Nhô”, salientando-se, possivelmente, certa intimidade



entre ambos – Quitéria conhece, claramente, o passado do jovem fidalgo – e, da mesma forma, uma manifestação afetuosa, íntima que o aproxima de seu “senhor” e que lhe é permitida por Anastácio - diferente do Comendador Gouveia que, ao chegar, imediatamente, humilhará a mesma mulher. As ações de Gouveia, por seu turno, destacam, sem dúvida, o reverso da moeda, isto é, o tratamento conferido aos escravos por aqueles proprietários que os consideravam como coisas ou animais: “Eu considero festa de negro como festa de cachorros (...)! Negro não nasce... aparece!... Vem a furo! Marca tempo! Neste caso então, teria que fazer festa no aniversário de todos os animais da fazenda!” (CE, p. 14), afirma o Comendador diante de uma festa de aniversário oferecida por Anastácio para um de seus escravos.

Novamente, a virtude e o vício parecem estar na mesma classe social; de um lado, o jovem fidalgo – “que ou aquele que possui títulos de nobreza, herdados de seus antepassados ou concedidos pelo rei; nobre; aristocrata” (HOUAISS, 2001, p. 1337) -, Anastácio, e, de outro lado, o Gouveia, o comendador – “aquele que tem comenda (benefício); titular de ordem militar ou honorífica (...)” (HOUAISS, 2001, p. 769), evidenciando-se a perseguição no desejo de Gouveia em aniquilar Anastácio, tomar as suas terras, humilhá-lo relegando-o à condição de capataz e enviar-lhe a mãe para um asilo. No entanto, o móvel da perseguição é também desmoralizar o fidalgo através dos negros – poder-se-ia, neste caso, afirmar que se trata, de fato, de menosprezar os negros, relegando-os à condição animalesca que Gouveia enunciara anteriormente. Se o ponto que, efetivamente, desencadeia a ação é o polo negativo, isto é, a vilania, o Comendador Gouveia atua em duas frentes: destruir Anastácio e, no que concerne aos escravos, “ouvir gemidos, sangue, dor e lágrimas.” (CE, p. 19) O que Gouveia não concebe em seus planos é a fidelidade de Pai João, o homem que, segundo Anastácio, nunca mentira. Instado, por Guiomar, filha de Gouveia, a sacrificar o boi preferido de seu patrão, Pai João engendra uma série de desculpas para justificar a morte do animal, sem confessar que ele sangrara o boi, mas

JOÃO: O boi Pintadinho, Sinhô... o boi Pintadinho...  
 (...)  
 Óia sinhô, nego tava na fazenda, e então apareceu a tentação branca, e falo que queria comê...  
 (...)  
 Ela disse que queria comê, nego fereceu proco, ela não queria, fereceu galo véio também não queria.  
 (...)  
 Ela disse que se casava com zeu...dava a libredade pra zeu.  
 (...)  
 Nhô-nhô, pode matá nego véio, mas o nego mato o seu boi Pintadinho, nego não se menti, sinhô, nego nunca mentiu... (CE, p. 22)

A confissão de Pai João concede-lhe a carta de alforria que se estende aos demais escravos de Anastácio, assim como todo o patrimônio de Gouveia é, automaticamente, conforme escritura pública, repassado para o jovem fidalgo. Subverte-se, na lógica do texto e do espetáculo, a condição animalesca que o Comendador atribuía aos descendentes de africanos, eles recebem os mesmos predicados dos brancos, sendo que a virtude, a bondade também são características atribuídas aos escravos, demonstrando que, independente da cor da pele, não existe diferença entre os seres humanos – que podem ser bons ou maus.

Ao mencionar bondade e maldade, caracteres que são inerentes aos seres humanos, parece interessante ressaltar um raciocínio expresso por Gouveia: “há bons e maus, se não fosse Judas, o Cristo não teria sido glorificado e adorado por todos, a sua bondade e humildade teria passado despercebida diante da humanidade”. (CE, p. 18) O Comendador subverte a lógica religiosa, que se acha, desde muito tempo, impregnada na moral cristã e outorga relevância a Judas, o traidor, de maneira que adquirem sentido as ponderações de Huppés (2000), segundo a qual o vilão tem ciência de sua maldade e é capaz de usar todos os artifícios para fazer valer os seus interesses.

Na sequência, um ponto que vem à tona em *O carrasco da escravidão* e que reaparecerá em *Ferro em brasa*; *Os dois sargentos*; *O seu último Natal*; *Sublime perdão*; *Honrarás nossa mãe*; *Deixem-me viver* e *Maconha, o veneno verde* refere-se à família em suas várias nuances. Na peça em análise, Anastácio precisa sublimar toda a sua repugnância ao Comendador para recebê-lo em sua casa, posto que a filha de Gouveia é afilhada de sua mãe, a qual se encontra gravemente doente, isto é, Anastácio, em respeito à mãe, aceita a visita do homem que causara a ruína do pai. Por outro lado, ao final, descobre-se que Guiomar não é filha de Gouveia, mas de um capataz da fazenda, ao que tudo indica morto a mando do Comendador. Revela-se, nas palavras de Anastácio, uma nova face do vilão, aquele que pretendia desvirginar a jovem: “Com certeza, a estava guardando para fazer o que fazia com as pobres negras” (CE, p. 24) e o acolhimento de Guiomar na casa de sua madrinha: “Não se esqueça que é afilhada de minha Mãe, será portanto sua filha” (CE, p. 25)

### 6.2.1 A família e suas representações

Possivelmente, entrelaçados em virtude da organização burguesa que se estabelecia, assim como da ordem que se esperava impor nos anos que sucederam a Revolução, o melodrama apresenta, de forma predominante, a conservação e/ou restauração da honra, o

heroísmo e a abnegação de seus protagonistas que representam o bem, de modo frequente, associados aos ideais da família, da reverência à pátria e do cumprimento às normas morais. O herói, independente da sua classe social, da sua idade, das perseguições enfrentadas tende a trabalhar pela restauração da ordem instituída.

No tocante à família, é certo que pai, mãe e filhos existem desde os primórdios da humanidade, no entanto, esta relação entre os membros familiares passou por inúmeras transformações até que se chegasse ao modelo contemporâneo em que, sobretudo, domina a afetividade. Dessa forma, faz-se possível enunciá-la como descontínua, não linear, não homogênea, suscetível à sociedade e às diversas modificações econômicas, políticas que têm permeado as distintas sociedades desde as eras remotas.

Ao tempo do surgimento do melodrama, a estrutura familiar fazia-se diferente em relação à atual, em muitos casos, caracterizando-se como monoparental, homoafetiva, a qual é diversa do modelo arraigado, durante anos, da família nuclear burguesa. Havia, naquele período, uma família de ordem primordialmente patriarcal, já recolhida à intimidade do lar, conforme Ariès (1981), sobretudo, nos estratos sociais mais elevados – o que não impedia que, mesmo nestas camadas da população ou em outras menos abastadas, ainda se vivesse o estilo da linhagem, em que coabitavam duas ou mais gerações na mesma casa, incluindo primos e sobrinhos solteiros, uma vez que mesmo “no início do século XIX, uma grande parte da população, a mais pobre, e mais numerosa, vivia como as famílias medievais, com as crianças afastadas das casas dos pais” (ARIÈS, 1981, p. 189).

O que estabeleceu a diferenciação familiar, de modo especial, entre os séculos XVI e XVII, diz respeito ao “estreitamento dos laços de sangue” (ARIÈS, 1981, p. 144), que se deu, de maneira peculiar, em relação à necessidade de proteção aos membros da família – crianças já não mais eram postas a trabalhar na casa de estranhos para aprenderem ofícios e nem se ausentavam do convívio paterno para viverem com mestres e/ou preceptores, na residência destes, de tal sorte que é possível afirmar que a própria criança determinaria o vínculo cada vez maior entre cada família. Por outro lado, a situação da mulher sofreria um revés – se, durante séculos, ela geriu os seus bens hereditários, a partir do século XIV, “a mulher casada torna-se uma incapaz, e todos os atos que faz sem ser autorizada pelo marido ou pela justiça tornam-se radicalmente nulos” (ARIÈS, 1981, p. 145) -, assim sendo, o homem assumia o comando do lar e a mulher e os filhos eram postos sob a sua responsabilidade, competindo-lhe, neste sentido, prover-lhes o alimento, os cuidados de saúde, assim como protegê-los do meio exterior. Ao longo dos séculos XVI e XVII, pode ser observada uma preocupação cada

vez maior da família em relação à saúde e a educação dos filhos, conforme salienta Ariès (1981).

Neste ponto, porém, é importante mencionar que a Igreja não havia instituído o casamento como um sacramento obrigatório, compreendendo-o, em muitos casos, como “uma concessão à fraqueza da carne” (ARIÈS, 1981, p.146). Tal situação, todavia, sofreria modificações no momento em que a família passasse a ser comparada à Sagrada Família: São José, Nossa Senhora e o Menino Jesus. Assim é que: “Todas as famílias eram convidadas a considerar a Sagrada Família como seu modelo” (ARIÈS, 1981, p. 151). Delegava-se à família um novo *status* em que se responsabilizavam todos os membros entre si pelos cuidados com idosos e crianças. Não se retirava, cumpre esclarecer, o poder patriarcal, enquanto vivo, era o pai que geria o conjunto das relações familiares e, em caso de doença, tal função era repassada para o membro varão mais velho – mesmo que, após a morte do pai, todos os filhos tivessem preservados, já neste período, os seus direitos igualmente.

A concepção de família em sua íntima relação com a religião, contudo, não impediria que traições conjugais, estupros, incestos ocorressem nas mais diferentes classes sociais, o que se modifica - se for considerada, por exemplo, a relação familiar predominante na Idade Média em que o sexo era praticado diante de crianças menores -, é justamente a intimidade entre os membros da família e o respeito aos sentimentos que, teoricamente, devem uni-los, preservando-se a criança em todos os sentidos, inclusive, no caso de presenciar a conjunção carnal entre os pais:

As promiscuidades impostas pela antiga sociabilidade lhes [aos membros da família] repugnam. Compreende-se que essa ascendência moral da família tenha sido originariamente um fenômeno burguês: a alta nobreza e o povo, situados nas duas extremidades da escala social, conservaram por mais tempo as boas maneiras tradicionais, e permaneceram indiferentes à pressão exterior. As classes populares mantiveram até quase nossos dias esse gosto pela multidão [agrupamento familiar]. (ARIÈS, 1981, p. 195)

O processo que se opera quanto à delimitação entre os espaços públicos e privados, portanto, é longo, diferenciado, atendendo especificidades sociais, econômicas, de tal forma que o circunscrever a um tempo e a um espaço específico seria reducionismo excessivo. No entanto, o incentivo à escolarização, o investimento em uma linguagem padrão em detrimento dos dialetos dominantes ao período anterior à Revolução e a instituição de um modelo rigoroso de cidadania e civilidade determinaram que os anos que sucederam à queda de Luis XVI fossem marcados pela valorização da família:

Num prazo mais longo, a Revolução acentua a definição das esferas pública e privada, valoriza a família, diferencia os papéis sexuais estabelecendo uma oposição entre homens políticos e mulheres domésticas. Embora patriarcal, ela limita os poderes do pai em vários pontos (...) ela lhe confere uma primeira base inicial: a inviolabilidade do domicílio, cuja transgressão está sujeita, desde 1791, a penas severas previstas no artigo 184 do Código Penal. (PERROT, 2009, p. 14)

Cumpramos ressaltar, porém, que, em um primeiro momento, a esfera privada era entendida como subversão e oposição aos ideais revolucionários, enquanto, por outro lado, é mister recordar que os costumes e as tradições não são relegados a segundo plano sem que haja uma reação contrária aos novos modelos postos em prática pelo Estado que emergira nos anos posteriores à Revolução, assim é que, em muitos casos, cabe reiterar, as famílias mantiveram um estilo de vida cujos antecedentes podem ser buscados nos tempos medievais, assim como questões religiosas já consagradas compuseram barreira ao novo modelo político, social e econômico que se propunha a imperar. Este novo regime, paulatinamente, abriu espaço para o mundo privado, diferenciando-o da esfera pública: “Para ter eficácia, o poder devia apelar à afeição e, por isso, de vez em quando precisava ser familiar”. (PERROT, 2009, p.14).

Houve, ademais, uma clara definição legal dos poderes familiares, o casamento foi secularizado, devendo ser realizado diante de um funcionário público previamente determinado para tal: “Desse momento em diante, a autoridade pública assumiu uma participação ativa na formação da família” (PERROT, 2009, p. 31), definiram-se os impedimentos à união, regulamentou-se o processo de adoção, em outros termos, parece evidente que se configurou uma preocupação com a estabilidade familiar e o controle do Estado sobre tal relação: “Ele garantiu os direitos individuais, encorajou a união familiar e limitou o poder paterno”. (PERROT, 2009, p. 32)

Ainda que embates tenham sido registrados entre o poder estatal e o poder religioso, a Igreja não deixou de exercer influência entre as famílias unidas por estes novos sentimentos: a religiosidade, a proteção da infância e a reunião familiar, tendo como exemplo paradigmático, de acordo com Ariès (1981) a recitação da prece do *benedicite*, atribuída à criança e constituindo-se em um acontecimento familiar, em geral, à noite ou mesmo antes das refeições, o que intensificou o culto particular em detrimento das manifestações coletivas de religiosidade. Este dado pode ser constatado, a título exemplificativo, com relação à festa dedicada a São Nicolau:

Não se trata mais de uma grande festa coletiva, e sim de uma festa de família em sua intimidade; e, conseqüentemente, essa concentração da família é prolongada por

uma contração da família em torno das crianças (...). Mas o extraordinário sucesso do Natal nas sociedades industriais contemporâneas, às quais repugnam cada vez mais as grandes festas coletivas, deve-se a seu caráter familiar, obtido graças à sua associação com a festa de São Nicolau. (ARIÈS, 1981, p. 148)

Pode-se inferir, daqui, mais uma vez, a íntima relação entre o sentimento natalino e a Sagrada Família, em que o pai, no meio público, exerce uma profissão e é responsável pelo provimento do lar, enquanto a mãe dedica-se ao filho que lhes devota amor e respeito. A sacralização da família, neste sentido, aproxima a mulher da figura de Nossa Senhora, pura e casta, submetida aos desígnios divinos, o que se reproduz, no cotidiano, na obediência ao pai e, mais tarde, ao marido.

A fragilidade feminina será fartamente explorada pelo melodrama, à mulher imputa-se o caráter de abnegação, de resignação diante do sofrimento, de forma análoga, atribuindo-lhe o compromisso com a prole, a afetividade, a continuação dos sentimentos que a conformaram à família. Se, por outro lado, a mulher cai em desventura, os seus filhos serão as vítimas preferenciais do vilão, do vício, perseguidas, estas crianças recompõem a trajetória do Menino Jesus e a fuga que os pais empreenderam para salvá-lo em seu nascimento. Note-se, porém, que raramente, o homem será herói nos textos melodramáticos, retirando-se a sacralidade atribuída a São José, mas lhe conferindo, quando for o caso, ideais de hombridade e honra que representam os grandes heróis nacionais, demonstrando o intenso diálogo que o melodrama propicia com a religião e o sentimento de nacionalidade. O que chama a atenção quando se pondera a sacralidade que investe o pai de família se comparado a São José é que, nem ele, nem a mulher, cuja Virgem é o parâmetro, são tomados por dúvidas, questionamentos sobre a condição humana: ou eles são bons e, como tal, assumem atitudes que lhes confere a referida sacralidade, enfrentando os desafios, as dores daí decorrentes, ou eles invertem os seus referenciais religiosos e entregam-se ao vício, ao mal, renegando qualquer possibilidade de comparação com elementos religiosos. Em outros termos, significa repetir que, teoricamente, não há drama de consciência na personagem melodramática, suas ações são definidas de antemão, suas características são postas desde as cenas iniciais e elas carecem de maior profundidade psicológica para questionarem o andamento dos acontecimentos em que se acham envolvidas – isso ocorre, por exemplo, no caso do homem criado sob o influxo da cristandade, mas que a renega, ignora-a ao perpetrar suas ações, desvinculando-se de qualquer sentimento de arrependimento ou eventual noção de pecado.

A dualidade entre pecado e perdão está presente em dois textos – *Sublime perdão* e *O seu último Natal*, ambos atribuídos a Amaral Gurgel. Pode-se, ademais, incluir, neste rol, *Deixem-me viver*, cujo desfecho acontece no período natalino em que se dá a aceitação da

deficiência física e mental da filha por parte de Jerry, o pai que, em tese, segue o modelo exemplar de São José. *Sublime perdão* e *O seu último Natal* têm um ponto que as aproxima: no Natal, verifica-se uma morte, no primeiro caso, de Roberto, filho de Teodoro; no segundo caso, de Júlio, filho de Carolina; duas famílias em situação financeira oposta. No caso de *Sublime perdão*, se Roberto é o filho que Teodoro prometeu vingar, ele também é o pai que Rosinha não conheceu e cuja história somente lhe é desvendada com a proximidade do assassino; por seu turno, em *O seu último Natal*, a ausência do pai de Júlio obrigou-o a abandonar os estudos para ajudar no sustento da família, mas fica claro o sofrimento dele, da mãe e dos irmãos pelo modo de vida que o pai levava: bêbado, agressivo, miserável. Assim sendo, é possível, do ponto de vista estrutural, postular-se que as duas peças dialogam, em primeiro lugar, pelo período do ano em que se passam, mas, acima de tudo, pela organização familiar que enfocam e que repercutirá na temática de cada uma.

Cumprir-se-ia, nas duas peças, não há o vilão típico – não se encontra uma personagem que possa trazer, em suas características, a figura da vilania, uma vez que Alberto, o assassino de Roberto, apresenta-se gravemente doente (a tuberculose determina o fim próximo), já foi perdoado por Luiz, o filho padre de Teodoro, e, ademais, suplica o perdão daquele pai que o odeia porque lhe subtraía a vida de Roberto. Por sua vez, em *O seu último Natal*, quem está em julgamento, no tribunal do júri por um assassinato é Julio, o irmão que ajudou a mãe sustentar a família após a morte do pai. Julio também está doente, sua morte é iminente e o irmão, atuando como advogado de defesa, não pede a sua absolvição, mas roga que lhe permitam morrer entre os seus familiares. Diante desta estrutura, o que se pode denotar como um vilão é a ausência do perdão: Teodoro não admite perdoar Alberto; Lidia, a irmã que se fizera professora graças ao labor de Julio, sente vergonha do irmão, agride-lhe verbalmente, não aceita que ele seja bêbado como o pai, seja um assassino e, além disso, tenha maneiras grosseiras, não saiba expressar-se, comportar-se adequadamente em público.

Poder-se-ia, no caso de *Sublime perdão* atribuir a vilania ao chefe da família, Teodoro, mas o seu sofrimento é tão grande, tão pungente que ele aparece como vítima de si mesmo, da sua intolerância, da sua incapacidade de perdoar. Lidia, por seu turno, demonstra extrema imaturidade, incapacidade de compreensão dos fatos, dificuldade para relacionar-se com os demais irmãos, sendo também vítima de si mesma, tendo, porém, a oportunidade de perdoar e declarar o seu amor pelo irmão, mas, para isso, precisou enfrentar as reprimendas de Norberto, o irmão advogado; de Antonio, o irmão padre, e de Paulo, seu noivo. Já Teodoro depara-se consigo mesmo e com a sua incompletude diante da tentativa de assassinato de Alberto, quando a sua neta interpõe-se entre ambos e acaba ferida.

É significativo, nos dois casos, o momento das lágrimas, como se elas purgassem o passado e colocassem as duas personagens em sintonia com o presente. Teodoro alega que não tem um consolo, afirma que não sabe mais rezar, que não tem palavras para dirigir-se a Deus, mas, instado pelo filho, Luiz, repete a oração do Pai Nosso e, ao final, exclama: “Há 14 anos que eu não chorava...” (SP, p. 6) Lidia, ao confrontar-se com o noivo, após a conversa que ele tivera com os irmãos e conhecera o passado da família, ela rememora as humilhações da infância, a ausência de bonecas, a inveja diante das crianças que possuíam brinquedos, a falta de calçados e exprime: “é um sentimento de inferioridade, mas eu não tenho personalidade! (Chora)” (UN, p. 22) Ambas as personagens, depois, afirmam-se melhores, diferentes, mais leves, em paz consigo mesmas.

Faz-se interessante destacar que o Natal evoca a Sagrada Família e que, no caso de *Sublime perdão*, a figura paterna está presente, mas é maculada pelo ódio, pelo desejo de vingança; no caso de *O seu último Natal*, o pai já faleceu, mas o filho mais velho, Julio, assumiu todas as suas atribuições, abrindo mão dos desejos pessoais para que os irmãos pudessem seguir as suas carreiras profissionais, contudo, Julio, agora, é bêbado, doente, assassino e não alcançou o mesmo patamar dos demais. Em outros termos, nem Teodoro, nem Julio recordam ao espectador a imagem de São José, mas Julio encontra paz no abraço da irmã, no conforto dos irmãos, na presença da mãe, todos reunidos no momento em que ele morre e, ao mesmo tempo, sepulta a dolorosa saga que empreendeu. Teodoro, por seu turno, segue à frente da família: o filho Luiz, a nora, Maria Alice, esposa de Roberto, e a neta, Rosinha; ele recebe a oportunidade de um novo começo, justamente no Natal, dia em que, 14 anos antes, morrera o filho e que, agora, sobrevivia a neta, assim como ele concedia-se a chance de perdoar o assassino: “Como tudo é diferente... como é sublime...como é sublime perdoar!” (SP, p.7) Se as duas personagens – Teodoro e Julio – fogem ao modelo de São José, tem-se, nos dois textos, a figura do padre.

Em *Sublime perdão*, a figura do padre é marcante. Luiz conhece Alberto no presídio, perdoa-o, intercede por ele em virtude de sua doença, obtém a liberdade condicional, aproxima-o de Rosinha e, finalmente, leva-o à casa paterna. Luiz é o conciliador, aquele que percebe o sofrimento do presidiário, tuberculoso, sem familiares e, de forma idêntica, nota o quão difícil tem sido a vida do pai, que perdeu a esperança e substituiu-a pelo desejo de vingança. A religião prepondera significativamente em todas as ações, incluindo-se na fala médica: “Eu vou lhe ser franco... a bala está alojada num lugar perigosíssimo, a menina poderá salvar-se por um verdadeiro milagre (...). Tenhamos fé”. (SP, p. 2-3)



Embora não tenha presença tão efetiva no desenrolar de *O seu último Natal*, o padre Antonio será o responsável pelo consolo materno diante da morte de Julio: “Não, mãe” O teu filho nasce para Deus!” (UN, p.25) A sua presença, de alguma forma, é ofuscada pelo pragmatismo de Norberto, o advogado, aquele que detém a lei dos homens. Mas, no enredo, é Norberto que traz a esperança para a mãe, ele e a esposa esperam um bebê, uma nova vida que nascerá no seio da família, que lhe trará alegria, não substituirá Julio (embora deva ter o mesmo nome), todavia, será a esperança que os dias de pobreza e humilhação, de fato, tenham chegado ao fim. Nos dois textos – *O seu último Natal* e *Sublime perdão* –, a família não está mais completa, ainda assim, faz-se possível depreenderem-se os vínculos fraternos que as unem ou que, em última instância, as leva ao convívio. Nos dois casos, a maior dificuldade advém da incompletude – a morte de Roberto, a prisão de Julio. A incompletude física e mental de uma criança, com desfecho no Natal, é o tema de *Deixem-me viver*.

Ainda que a tradição teórica não visualize, no melodrama, a discussão social e outorgue às suas personagens a ausência do drama de consciência, já ficou demonstrado que Lidia sofria com a rejeição imposta a Julio, seu irmão, e somente após externar a sua revolta com a pobreza, ela conseguiu compreender que não era o irmão que lhe causava repulsa, mas o longo período em que todos foram privados de uma vida menos miserável. De modo semelhante, Teodoro conseguiu perdoar Alberto e, ao mesmo tempo, perdoar-se por não cumprir uma promessa diante do corpo já sem vida do filho: vingar a morte de Roberto, para que chegasse a tal decisão, Teodoro, além de contar com o auxílio religioso do filho, precisou rever o seu posicionamento, as suas ações e se elas não são claramente expressas no texto, podem ser inferidas em suas decisões. O que se deseja mostrar é que, em textos mais recentes, a sociedade e o ser humano emergem com mais vigor, de tal sorte que questões como o alcoolismo que envolve Julio e o seu pai são trazidas à tona e, inclusive, tais personagens poderiam ser apresentados como vilões – ou seja, o vício propriamente dito colocado como oposição à virtude.

Em *Deixem-me viver*, Jerry, pai de Sanny, uma menina com o corpo flácido, com dificuldades de movimento, incluindo a fala, passa por um drama pessoal, que lhe é exposto verbalmente pelo irmão, mas o texto em questão traz também uma discussão em pauta no período em que as peças eram mais frequentemente representadas, trata-se da condição de crianças com necessidades especiais e das dificuldades para a sua inserção na sociedade ou, antes disso, a aceitação da sua incompletude dentro da família.

### 6.2.2 Um pouco dos nossos dramas sociais

A peça *Deixem-me viver* não traz autoria definida. O primeiro ato permite identificar o meio urbano, visto que a indicação cênica apresenta: “Uma sala média de um apartamento. Poltronas, mesa com telefone, etc.” (DV, p. 1) Por outro lado, não há identificação do tempo da história, pressupondo que seja contemporânea ao texto pelos recursos como telefone e o tratamento feito por Mirts para engravidar. O nome das personagens possibilita deduzir que se trate de uma adaptação de texto de origem inglesa ou norte-americana, afinal, a cena abre-se com Jerry que atende ao telefone e conversa com Stuart sobre o parto de Mirts e o nascimento de Sanny, prenomes que não são usuais em língua portuguesa. Uma novidade que aparece neste texto diz respeito a existência de um narrador que introduz a história e, entre outras ponderações, explica:

A partir deste momento, transcorrerá a vida sobre este palco, trazendo o chamado problema familiar. O problema de ter-se em casa, vinda de nós, uma criança excepcional (...).

O problema não é ter-se um filho excepcional, e sim aceitá-lo.

Compreendê-lo e ao mesmo tempo dar-se o tempo de acompanhar-lhe os passos cambaleantes com a esperança do amanhã (...). Esperança de que deixem viver os que precisam apenas uma chance de aprender a viver – pois não pediram para virem ao mundo, EXCEPCIONAIS!!!! (DV, p. 1)

O texto ainda traz outros recursos cênicos que reforçam a dramaticidade da peça teatral, como a voz que ecoa no palco: “Excepcional” (DV, p. 15), ao mesmo tempo em que há um jogo de luzes e música forte para que Mirts principie a sua oração em favor da filha. A voz repete-se várias vezes, como se respondesse à mulher, e a música sobe quando desce a cortina, ao final do segundo ato.

Deve-se atentar também para a recorrência à pausa como recurso da dramaticidade. Em várias passagens, as ações, especialmente, de Jerry são pontuadas pela dúvida, pelo medo, pela comoção, como contraponto, no início, tem-se Mirts desesperada; na sequência, a mulher passa a interagir com a filha, observa os seus progressos, mas, ainda assim, uma nota de grande sofrimento tolhe a sua face: o marido não aceita a filha excepcional. Entre idas e vindas, Jerry nega a deficiência da filha: “Sanny é uma menina forte, tem olhos azuis, pesou três quilos e meio e explode saúde...” (DV, p. 4); desespera-se: “Fizemos um pouco de carne e osso numa mistura de dor e deformação humana... Um pouco de gente e um pouco de animal” (DV, p. 6); fantasia: “Fomos ao parque de diversões. Precisava ver como ela gostou da roda gigante... e do carrossel então. Estava tão alegre, tão feliz...” (DV, p. 8), até que, ao decidir-se

abreviar a vida da filha, amargurado, vê concretizar-se o seu milagre de Natal, Sanny balbucia: “Pa... pai...” (DV, p. 21) Conforme assinala Ariès (1981), todas as famílias deveriam ter a Sagrada Família como paradigma: São José, Virgem Maria e o Menino Jesus. Jerry, Mirts e Sanny estão juntos no Natal, uma vez que a mãe nunca perdeu a esperança e, especialmente, a fé:

MIRTS Quando do amor te formaste em mim feito feto e que durante nove meses te gerei, eu, filha, nunca me importei se serias feia ou bonita, eu apenas te esperei... te senti e te amei (...)!  
Quando nasceste filha, e as dores do parto me fizeram tua mãe, eu vi em tua massa flácida e pálida, as cores da condecoração por ser tua mãe, por ter feito tua carne e por teres o meu sangue (...).  
E hoje minha filha, eu, erguendo os olhos para o alto, faço uma prece por nós duas. Alguém nos ouve e eu estou certa disso... Alguém que é maior do que essa vontade de viver, vencer e obter... (LUZ, MÚSICA E A VOZ DE CRISTO: ‘VINDE A MIM AS CRIANCINHAS, PORQUE DELAS É FEITO O REINO DOS CÉUS’) (DV, p.16)

A criança, enfim, demonstra sinais de uma pequena melhora física e cognitiva, animando pai e mãe, justamente na noite consagrada ao nascimento do Menino Jesus que respondera aos apelos de Mirts. Segundo já se registrou em peças anteriores, porém, nem sempre é comum um final em que a união familiar é o resultado das ações. Nos textos melodramáticos, frequentemente, também se encontram casos de filhas abandonadas, pais adotivos, promíscuos e corruptores, rejeição afetiva entre membros da mesma família, de modo que as ações possam desenvolver-se a partir destes motes para que se recupere a virtude antes existente e posta em cheque pelo vilão, pelo vício, pelo mal. A restauração da ordem anterior, contudo, não significa a recomposição familiar nos moldes da estrutura nuclear burguesa – pai, mãe e filhos, podendo algum deles ser castigado por suas ações, quer seja pela morte, pela prisão, pela loucura. Significa, pois, que a existência da família não é condição *sine qua non* para que, ao final da peça, a sua estrutura e a sua suposta felicidade sejam mantidas, conforme ficou claro em *O seu último Natal*, por exemplo.

Segue uma linha semelhante *Ferro em brasa*, peça que se passa nos arredores da cidade portuguesa de Braga, onde vivem, em uma casa modesta, o ferreiro João, a sua esposa Margarida e a jovem filha do casal, Judite. A harmonia dominante não é rompida de início, o que se tem é o noivado de Judite com o fidalgo Julio. Se, em *O céu uniu dois corações*, os dois polos da ação estão centrados na cidade e, em *O carrasco da escravidão*, vício e virtude situam-se no meio rural; aqui, a ruptura do estado harmônico original dá-se pela presença do elemento citadino – Julio – no meio rural. Não se trata propriamente da sua presença, mas

daquilo que ele representará para a sogra, Margarida, e que desencadeia as ações que culminam com as mortes de Julio, Margarida e a loucura de João.

Julio torna-se noivo de Judite e a família vive um momento de extrema alegria; Margarida, porém, não se mostra receptiva ao jovem, implica pura e simplesmente com ele, alegando que, depois da palavra afiançada, o rapaz não havia providenciado o enlace matrimonial com a sua filha; além disso, ela mostra-se incomodada com as diferenças entre Julio e sua família – o que evoca, no presente estudo, as distinções culturais que se estabelecem entre o modo de vida urbano e o modo de vida rural. Na verdade, Margarida parece lutar contra um sentimento que lhe é superior e que, para a desgraça de todos, é correspondido: a sogra ama o futuro genro que deveria amar Judite, mas também ama a sogra.

Um dado interessante é a presença da comunidade que se envolve nos assuntos familiares: tem-se o boticário Manoel que visita Judite, constata a sua tristeza e sugere que ela viaje, distraia-se; aparece Bento que traz a intriga aos ouvidos do ferreiro: “Há quem diga que, na tua ausência, o tal Sr. Julio, entra aqui e fica horas e horas a conversar com... Com a tua mulher” (FB, p. 18), além de camponeses e amigos de Leonardo, avô de Judite. O “zum-zum-zum”, que Bento enunciara existir na comunidade, passa a incomodar o ferreiro João que, ao retornar de um serviço, encontra Julio em sua casa: “Beijam-se (...). Vencida, [Margarida] entrega-se, ouve-se barulho, João entra, vê os dois, afasta-se / Eles se soltam,” (FB, p. 21) corporifica-se, pois, o suposto adultério e as ações tornam-se ágeis, afinal, é preciso que o ferreiro “lave a honra com sangue” em uma sociedade marcadamente patriarcal como a portuguesa.

Na ausência de Judite, que fora a Braga com tia Emilia, João atrai Julio para um jantar, prepara-lhe uma armadilha, amarra-o e mata-o com um ferro em brasa. Desesperada, Margarida consegue safar-se e foge, mas é encontrada na casa de tia Emilia e morta. João enlouquece. Para Judite resta apenas o consolo e o amparo do avô. Se não há um vilão tipicamente expresso – as características e as atitudes atribuídas a Julio e Margarida são muito superficiais -, pode-se afirmar que a vilania está centrada no adultério que devassa a união familiar e condena a mulher à morte. Por outro lado, para que o pai não precisasse cumprir uma pena desonrosa, opta-se pela loucura, pela interdição daquele que nada sabe, nada vê e que, portanto, não é responsável por suas ações. Desfaz-se o núcleo familiar - e ele é desfeito no espaço urbano, enquanto, na cidade, camponeses cantam em honra a São João.

Cabe, aqui, abrir um espaço para comentar um artifício cênico que permite o assassinato do jovem fidalgo com um ferro em brasa. Como marcar, com ferro em brasa, no palco, o artista que interpreta o fidalgo traidor? Para que esta cena apresente uma maior

aproximação com a realidade, o intérprete entra no palco com uma camisa e, embaixo dela, com uma placa de ferro, de relativa espessura, envolta em pano. Acima desta placa, também envolto em pano, há um pedaço de carne que “dá o cheiro” necessário da carne queimada no corpo do vilão, que o ato exige. Assim sendo, o improvisado aparece como uma característica peculiar ao circo teatro, que se vale, dependendo das ocasiões, por exemplo, de revólveres emprestados e de meros artifícios como vasos que não quebram, livros que têm seu formato alterado etc.

Com relação à personagem Margarida é importante ressaltar que, em nossa sociedade, de herança lusitana, a mulher sempre exerceu um papel secundário, em que ora é comparada à Virgem Maria, símbolo de pureza e recato; ora é comparada a Eva, ao pecado, à decadência, sendo que, muitas vezes, “os saberes eruditos esforçaram-se em domar os impulsos e aplacar os perigos que se projetavam nas mulheres” (FIGUEIREDO, 2004, p. 74). Assim é que Margarida é representante de toda uma linhagem de mulheres segregadas, a quem se atribui a vocação reprodutiva, independente do prazer que lhe possa ser concedido; dessa forma, é o útero que exhibe papel significativo na anatomia feminina porque seria o responsável pela deposição do espermatozoide, ao mesmo tempo em que o sangue que ele produz era tido como feitiço que poderia, até mesmo, destruir colheitas – “o estigma de pecadora perseguia as mulheres na tradição católica, que considerava a menstruação uma flagelação decorrente da responsabilidade feminina pelo pecado original.” (FIGUEIREDO, 2004, p. 76)

Na presente pesquisa, a morte de Margarida é simbólica porque, nas demais peças, à mulher é reservado papel acessório, exceção feita a jovem Neli, em *O céu uniu dois corações*, cujo amor perpetua-se na eternidade: “Um amor tão puro, que nem a morte pode destruir! E continuarão suas almas a amarem-se eternamente.” (CC, p. 39) Nos demais casos, elas são mães e esposas que vivem e/ou sofrem subordinadas aos seus maridos ou filhos. Mesmo que, no caso brasileiro, o final do século XIX e o início do século XX tenham acompanhado a emergência da mulher na cena social. Ela, contudo, aparece como uma continuidade do marido, uma boa anfitriã, uma apreciadora de música, ópera e teatro:

A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre (...), não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada (D’INCAO, 2006, p. 228)

Esta situação guarda certa similitude com a experiência representada pela personagem Margarida, entretanto, conforme argumenta D’Incao (2006), as mulheres das classes mais

humildes dispunham de maior liberdade e mobilidade em suas ações, ainda que também fossem objeto de observação daqueles que convivem em seu círculo relacional. Esta constante vigilância sobre a ação das mulheres pode vir, inclusive, de suas serviçais que, em muitos melodramas, costumam atuar como conselheiras ou confidentes. Em *Honrarás nossa mãe*, por exemplo, a traição de Rosa, mulher de Raul, é descoberta por Julia, a empregada doméstica, penalizada com o tratamento dispensado a dona Mariquinhas, mãe da mulher adúltera.

Nesta peça, as indicações demonstram que se trata de um tempo contemporâneo cuja ação desenvolve-se em São Paulo, expressando que sucumbir aos desejos carnaais não é privilégio de camponesas ou cidadinas. Todavia, o tema fundamental da peça não se centra no comportamento matrimonial de Rosa, mas no tratamento que os filhos – Rosa e Edgar – dispensam a sua mãe, Mariquinhas, viúva, velha, doente e afastada do filho mais jovem, Roberto que se acha trabalhando nos Estados Unidos da América do Norte. Mariquinhas parece já ter cumprido todos os papéis que a sociedade incumbe à mulher: filha, esposa, mãe, avó, de modo que ela é, sistematicamente, expulsa da casa dos filhos. Neste caso, ainda que a vilania esteja no comportamento de Edgar e sua esposa, Alzira, e de Rosa, o que se presta à discussão é a condição social do velho em um mundo dominado explicitamente pelos interesses financeiros.

Neste ponto, cabe uma reflexão sobre o ingresso brasileiro na modernidade de cunho artístico, político e econômico para refletir sobre as consequências culturais destas novidades, assim como sobre as formas como elas impactaram o teatro, quer seja aquele considerado erudito, quer seja o teatro dito popular. Assim sendo, de imediato, cabe referir a Semana de Arte Moderna que foi fruto da contradição entre os dois Brasis que coabitavam: o Brasil agrário, representado pelas decadentes oligarquias canavieira e pecuarista e pela poderosa economia cafeeira, e o Brasil urbano, que se supunha alinhado às modernas vanguardas artísticas vindas da Europa, mas que, na prática, detinha uma massa de imigrantes operários que conformavam uma burguesia urbana em ascensão:

Do quadro emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária. (BOSI, 1995, p. 304)

Na sequência, a crise na Bolsa de Valores de Nova Iorque (1929), a quebra do setor cafeeiro e o imbróglio político de outubro de 1930 determinariam uma nova feição política e

econômica para o país. Sodré (2003) reconhece que os anos que se seguem à Revolução de 1930 constituem um período caracterizado pela “aceleração no desenvolvimento das relações capitalistas e, conseqüentemente, no crescimento quantitativo e qualitativo da burguesia e do proletariado” (SODRÉ, 2003, p. 75). O pesquisador, porém, identifica, na mesma época, o incremento da desigualdade regional e afirma:

A disparidade entre as áreas urbanas e as áreas rurais cresce; a desigualdade de desenvolvimento entre regiões do país reflete, em parte, tal disparidade; o desenvolvimento de umas se opera em prejuízo do de outras, que transferem às mais desenvolvidas a força de trabalho que as suas velhas estruturas marginalizam, enquanto se colocam como dependentes e consumidoras, semelhando colônias (SODRE, 2003, p. 75).

Prosseguindo em suas ponderações, Sodré (2003) refere-se às novas demandas culturais impostas pelas relações de produção e de capital, tratando-as como uma transformação de pendor artístico em produto, mercadoria, em que “as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus critérios” (SODRE, 2003, p. 77) e certifica que a cultura brasileira passa a ser enfocada como resultado dessa mudança qualitativa.

Além disso, o autor distingue duas faces posteriores à ascensão de Vargas ao poder em 1930, aquela que vai até 1945 e a deposição do presidente – “marcada por grande efervescência política e por uma luta ideológica intensa” (SODRE, 2003, p. 81) - e a posterior, ao término da Segunda Guerra Mundial, demonstrando que, no pós-guerra, cresce a influência estadunidense nas mais distintas nuances que englobam a cultura pátria. Dessa forma, o domínio externo continuaria sendo a marca de uma cultura rica e variada, mas dependente dos padrões estrangeiros. Na sociedade brasileira que vai se conformando a partir do segundo governo de Getúlio Vargas, a industrialização e o aperfeiçoamento da mão de obra passam a ser uma recorrência:

A sociedade brasileira, sobretudo as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, assistia a um considerável processo de urbanização desde as primeiras décadas do século XX. Mas foi na segunda metade dos anos 1940 que este processo intensificou-se, mantendo índices impressionantes até os anos 1970. (NAPOLITANO, 2004, p. 12)

Como resultado destas transformações, deve-se agregar ainda a onda migratória que movimentou a população brasileira, especialmente do nordeste para o sul e o sudeste, assim como o fez do interior para as capitais, ampliando-se o contingente de trabalhadores para as indústrias que se instalavam no país. Como corolário desta nova situação socioeconômica, muitas famílias viram-se, de um lado, endividadas porque almejavam acompanhar o ritmo das

novas tendências e, de outro lado, com um grupo populacional que já não tinha mais força para o trabalho, mas que, ao mesmo tempo, ainda estava saudável e continuava vivendo, sem que contasse, efetivamente, com uma aposentadoria que lhe provesse o sustento. Eis o caso de dona Mariquinhas, em *Honrarás nossa mãe* – afetivamente vinculada ao filho mais novo, ela auxilia-o a viajar, buscar trabalho fora do país, só que, como consequência, passa a enfrentar o menosprezo e o tratamento agressivo dos demais familiares – exceção feita a Raul, seu genro. Em face da lenta desagregação da família: Raul expulsara a adúltera Rosa e Edgar e Alzira separaram-se, dona Mariquinhas é levada para o asilo, onde passa a viver em condições desumanas, sob um regime de maus tratos, ainda que conte com a parca ajuda de Nair, que sempre fora apaixonada por Roberto, o filho da velha senhora.

A peça *Honrarás nossa mãe* não traz autoria definida, trata-se de um texto dividido em cinco atos, sem qualquer indicação histórico-temporal, as menções ao espaço indicam casas de família de classe média e um asilo, sem, contudo, situá-los em um local pré-determinado. As principais indicações cênicas dizem respeito às dificuldades enfrentadas por dona Mariquinhas e as hostilidades dos filhos, da nora, da neta. Há pouquíssimos apartes, mas eles servem para organizar algumas passagens, explicar algumas ações ou posicionar, na história, algumas personagens. Cabe destacar as passagens que marcam a revolta de Roberto, ao voltar, com o tratamento dispensado a mãe pelos irmãos, assim é que, por exemplo, ele dá um soco em Edgar quando o irmão mais velho informa que internou a mãe em um asilo ou arrasta-o para buscarem a mãe.

Aqui, cumpre, mais uma vez, atentar para o drama social que se expõe no texto: a dificuldade para conviver com os mais velhos, com aqueles que já cumpriram a sua rotina profissional e que, em tese, já não têm mais serventia para um mundo marcado pelo capital, pelo lucro. Edgar, Alzira e Rosa podem incorporar os traços da vilania, haja vista que rejeitam dona Mariquinhas, não lhe negam desaforos da mais variada ordem, agridem-na física e verbalmente, mas o grande vilão parece ser a ausência de valores monetários que garantam a sobrevivência da velha senhora e, em decorrência, dos demais membros de sua família, de modo que ela passa a ser um estorvo. Assim sendo, está posta em cena a discussão, sem que, neste caso, haja qualquer drama de consciência por parte daqueles que são responsáveis pelos atos grosseiros, bruscos, pautados pelo desrespeito à condição humana.

A questão social e o vício propriamente dito, assim como, de forma análoga às demais peças, as consequências morais, econômicas e sociais dele também são tema de *Maconha, o veneno verde*. A peça, como ocorre com *O céu uniu dois corações*, é dividida em cinco atos e atribuída a Iracy Viana. O texto não traz indicações histórico-temporais explícitas, mas, do



ponto de vista espacial, tem-se parte da história ambientada em um hotel em São Paulo, capital, ainda que a maioria das ações transcorra em uma cidade interiorana não identificada.

O texto traz, basicamente, marcações de entradas e saídas das personagens, incluindo alguns gestos que não chegam a expressar-lhes o caráter. Até mesmo Iracema, que aparece como a vilã, responsável por iniciar Osvaldo no mundo da droga e roubar-lhe uma grande quantia em dinheiro que pertencia à empresa em que ele trabalhava, é desvelada por sua fala, por suas ações, sem apartes, sem monólogos que a incriminem. Talvez, a única passagem em que ela explicita os seus propósitos é quando Osvaldo dorme e ela, de posse do dinheiro, diz: “Adeus... otário.” (MV, p.8)

Ao longo da peça aparece um narrador que, em duas ocasiões, após o *black out*, marca a passagem do tempo, isto é, as luzes apagam-se e a plateia é informada: “Duas horas mais tarde” (MV, p. 7) ou “No dia seguinte, pela manhã” (MV, p. 8). Além disso, a voz do filho de Osvaldo é reproduzida quando ele começa a chorar, o menino fala: “Papai, o senhor está chorando? Um homem não chora, um homem nunca deve chorar.” (MV, p. 9) Um recurso interessante e que concede verossimilhança à cena ocorre quando a hoteleira acorda Osvaldo, após o golpe que lhe fora dado por Iracema. O homem, ainda aturdido, tenta recompor-se, quer resgatar o dinheiro, mas é informado que ele foi levado por uma mulher, assim é que, diante dos fatos que presencia, a hoteleira conclui: “O senhor foi vítima de uma quadrilha que opera com o pior dos entorpecentes” (MV, p. 9), sendo que a mulher “mostra-lhe o jornal que está sobre a mesa” (MV, p. 9), em que se lê: “Maconha... o veneno verde, a erva do diabo” (MV, p. 9), evidenciando que o assunto estava em pauta, sendo discutido pela sociedade, achando-se presente um argumento de autoridade, no caso, o jornal. Significativo é que, ao final do terceiro ato, a possibilidade de veiculação, através dos jornais, que Osvaldo, conhecido por Barbadinho, era o pai do Promotor público determina a morte de Pente Fino, seu amigo. Para evitar a difamação de Zezinho, o promotor, Osvaldo assassinou Pente Fino e foi para o banco dos réus para ser acusado por seu filho. Neste sentido, parece possível inferir-se que os meios de comunicação já exercem um papel relevante na sociedade da época em pauta.

Assentado no populismo varguista, no desenvolvimento das telecomunicações e em uma onda de nacionalismo, especialmente posterior à Segunda Guerra Mundial, o rádio já dominara o Brasil desde os anos 1950. “Até o final dos anos 1950, ele era uma peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres.” (NAPOLITANO, 2004, p. 13) E, na sua esteira, o país conheceu a ascensão do cinema, sobretudo das chanchadas musicais, assim como a eclosão da música popular que eram, exatamente, veiculadas pelo

rádio e pelo cinema. O pesquisador, ao referir-se aos novos meios de comunicação e seus reflexos na sociedade, escreve: “O popular irrompia sob as mais diversas formas, tanto na política como na cultura, sem necessariamente caracterizar uma relação de ‘reflexo’ da primeira sobre a segunda.” (NAPOLITANO, 2004, p. 16)

Os jornais e as revistas, por sua vez, somente popularizar-se-iam tempos mais tarde, permanecendo muito tempo restrito a uma elite social e econômica e, eventualmente, disseminados em bares, restaurantes. Já a televisão, de fato, somente alcançaria o seu auge na década de setenta do século passado. No entanto, na peça teatral em análise, chama a atenção o meio de comunicação que não era usual para o mundo em que vivia Osvaldo e que, por outro lado, o colocava diante da realidade nua e crua em que se punha – fora roubado, estava desonrado e, a partir de então, não poderia retornar ao lar, envergonhar a sua família, restando-lhe sucumbir ao vício, à droga.

Em um tempo em que o país via-se às voltas com o consumo, sobremodo, da maconha, a peça assume um caráter pedagógico na medida em que apresenta as consequências advindas do seu uso, insiste, uma vez mais, na desagregação familiar, na ausência de limites entre os viciados – mesmo que, entre eles, pareça existir um código de honra, em que o respeito à família funciona como um balizador das relações, tanto é que um dos comparsas de Osvaldo é morto porque ameaça denunciá-lo como pai do promotor, enquanto o outro mantém o silêncio, exclusivamente, para honrar a posição contrária. Neste ponto, pois, entrecruzam-se o bem e o mal mesmo nas bordas da sociedade, em um meio posto à margem e, novamente, a solução acaba sendo a morte – assim como o fora para Julio, bêbado; para João, o assassino da própria esposa -, de modo que a ordem possa reinar conforme preceitua a estrutura melodramática e de acordo com os ideais políticos dominantes entre meados dos anos 1960 até 1985, período em que vigorou, no Brasil, a ditadura militar e que terá, em *Os dois sargentos*, um bom exemplo de honra, hombridade, hierarquia, respeito que caracterizariam a vida entre as tropas.

### 6.2.3 Reafirmação de valores e interesses políticos

A História recente do Brasil passa, necessariamente, pela revisão do período em que o país foi governado pelo poder militar. Neste contexto, artistas e intelectuais foram instigados à ação:

Do final dos anos 1950 até a década de 1970, muitos artistas e intelectuais viveram o dilema entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo de transformação social mais amplo, que parecia anunciar a revolução, num ambiente político e cultural conturbado em escala nacional e internacional (...). Vindos das classes médias tradicionais e, especialmente, constituindo parte de novas classes médias que despontavam no cenário social e político, artistas e intelectuais ocupariam lugar de destaque nesse processo histórico. (RIDENTI, 2007, p. 186)

Diante deste quadro, o pesquisador, porém, demonstra que a ditadura instaurada promoveria, ao lado da perseguição política, formas de cooptação destes intelectuais, ofertando-lhes novas oportunidades profissionais, ao lado do incentivo à pesquisa e aos programas de pós-graduação. Em alguns casos, a estratégia fez-se vitoriosa, outros, contudo, se negaram a seguir a rota apontada:

Essa reacomodação institucional, somada à dura repressão, tendeu a reintegrar à ordem os setores sociais médios insubordinados. Aos poucos, a institucionalização de intelectuais e artistas neutralizaria eventuais sonhos revolucionários, que conviveriam com e cederiam espaço ao investimento na profissão, no qual prevaleceria a realidade cotidiana da burocratização e do emprego (RIDENTI, 2007, p. 195).

Assim, sob o signo do regime de exceção, a cultura nacional ora se retraía, ora se encorajava e enfrentava o modelo imposto. Na música, no teatro, no cinema, na Literatura, nuances diversas podem ser observadas ao longo do período:

Vigiados com atenção pelo regime militar, a MPB, o samba e o *rock* acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneceram referências diversas para a ideia de resistência cultural. (CAROCHA, 2006, p. 191)

Atingindo, cada vez mais, distintas camadas populacionais, em especial pela popularização da televisão e dos festivais musicais, os diferentes ritmos encontrariam novos ouvintes “os programas musicais da TV e, sobretudo, os festivais da canção veiculados pela TV foram os veículos apropriados para apresentar novos artistas e obras perante um público amplo e heterogêneo” (CAROCHA, 2006, p. 191). Ainda assim, desde cedo, os artistas seriam “vigiados” pelos censores do regime – em 1966, fora editado o Decreto que estabelecia a exclusividade da União para tal, em uma clara tentativa de evitar disparidade de interpretações e a eventual liberação de letras que “ferissem” os desígnios da revolução instituída em 1964. Para driblar a censura, os compositores valer-se-iam de metáforas, neologismos, sons variados que incluíam buzinas, batidas de carro, entre outros. Diante da opressão vigente, porém, muitos tomaram o rumo do exílio, voluntário ou forçado.

Com relação ao teatro, é exemplar o caso descrito por Gaspari (2002) em que, em meados de 1968, artistas foram submetidos à violência do aparato estatal. Gaspari (2002)

menciona a destruição do teatro Opinião no Rio de Janeiro, a prisão, em Porto Alegre, da atriz Elizabeth Gasper e do guitarrista Zelão, assim como o sequestro de Norma Bengell em São Paulo. No que se refere ao cinema, as ponderações de Martins (2008) são esclarecedoras:

Durante os governos militares foram criadas instituições responsáveis pelo financiamento artístico e cultural e que, embora diretamente ligadas ao governo, tomavam decisões que geravam conflitos com outros organismos governamentais. Essa situação foi resultado de um mecanismo complexo. Ao mesmo tempo em que uma instituição recebia incentivos do Estado voltados para a produção cinematográfica, outra instância foi responsável pela censura dessas mesmas produções. Nesse sentido, a Embrafilme, criada em 1969 e ligada ao Ministério da Educação e Cultura, pode ser caracterizada como uma agência que determinou políticas voltadas para o cinema, enquanto a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), ligada diretamente a Polícia Federal, funcionou como uma agência executora de políticas coercitivas na esfera das diversões públicas. (MARTINS, 2008, p. 29)

Operava-se, pois, a dualidade: o mesmo Estado repressor financiava as produções artísticas que, entretanto, não poderiam ser contrárias aos interesses nacionais, entendendo-se, aqui, como os interesses do governo instituído. A Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), além da censura política, exercia uma espécie de censura moral que, conforme os censores, se justificava em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira (MARTINS, 2008). Ademais, competia-lhe conferir os certificados de “boa qualidade” e/ou “livre para exportação”. Passaram pelos técnicos censores da DCDP diferentes manifestações cinematográficas, incluindo filmes do Cinema Novo, do Cinema Marginal, assim como pornochanchadas, filmes infantis, entre outros:

Grande parte dos processos de censura referente aos filmes apresenta a liberação das películas com algum tipo de corte, fosse de ordem política ou moral (...). O filme *Vai trabalhar vagabundo* de Hugo Carvana, teve nos papéis principais o próprio diretor e Odete Lara. A entrada do processo do filmes na DCDP aconteceu em 1973, que foi liberado com restrição máxima de idade, sendo que os produtores deveriam fazer dois cortes (...). (MARTINS, 2008, p. 37-38).

Registraram-se casos em que filmes foram interditados, enquanto outros, em razão das alterações e dos cortes determinados pela censura, foram abandonados, visto que acabariam sem sentido para o espectador. Assim sendo:

o produtor cinematográfico tinha que percorrer um caminho mais árduo do que outras obras artísticas para ter a liberação total de sua obra, pois além da classificação etária, havia a liberação tanto interna quanto externa dos filmes. Assim, os diretores e produtores cinematográficos sofriam múltiplas formas de censura. Ao analisar um filme, o técnico de censura avaliava tanto o que era bom para que a população brasileira assistisse, como opinava sobre o que o público internacional deveria ver sobre o Brasil nas telas cinematográficas. (MARTINS, 2008, p. 40)

Neste contexto, em que a intervenção estatal acontecia no plano da produção, da distribuição, da importação e da exibição dos filmes, o cinema deixava de ser regulado pelas leis de mercado e os cineastas, em grande parte, eram tributários dos recursos financeiros advindos do governo para a realização de filmes. De qualquer forma, o que se observa, neste breve apanhado a respeito do processo cultural que se instaurou no Brasil é o domínio de um ente tutelar, sob o qual se abrigam as normas e as condutas que devem pautar o meio e as manifestações dele advindas. Se, na Colônia e no Império, com fortes reflexos na República, o que se sobressai é o poder econômico, representado pelas oligarquias rurais; em meados do século XX, a cultura troca de mãos, cerceada, imposta, censurada, ela é instrumento ideológico do Estado repressor, do aparato militar que dominava o país. Isto posto, pode-se concluir que, embora mudem as circunstâncias, tem-se um dominante, que impõe os modelos a serem seguidos, e um dominado, que os segue (ou não).

No caso dos textos melodramáticos, eles prestam-se facilmente a estabelecer modelos de conduta a serem seguidas pelo cidadão e, como as demais diversões no país, eram submetidos à censura. Em cada nova cidade, os textos eram entregues ao juiz de paz que era responsável pela leitura e liberação das peças a serem encenadas. Algumas delas prestavam-se de modelo rigoroso aos ditames do governo de então, como é o caso da peça que traz para o palco a honra, a ordem, a justiça, os mais altos valores que movem os militares, como é o caso de *Os dois sargentos*.

Trata-se de um texto francês que apresenta a indicação de tempo e espaço: o ano é 1941 e a cena que abre o primeiro ato representa “uma esplanada do Castelo de Porto Vandré. Grades de prisão, destacando-se, ao longe, a ‘Ilha de Rosez.’” (DS, s/p) As ações desenvolvem-se, basicamente, na prisão e na residência do Sargento Guilherme, que, antes do cumprimento da sua condenação à morte, visita a esposa e o filho, na Ilha de Rosez. A casa, em que vivem Sophia e Adolfo, pertence a Thomaz e é descrita, no início do segundo ato, como uma “casa pobre” (DS, s/p), o que denota as condições socioeconômicas do outrora Capitão Derville.

Trata-se de uma peça com enfoque militar, em que ações características são apresentadas ao longo do texto, contudo, o trecho gira em torno de honra, hombridade, gratidão, de modo que os diálogos são bastante significativos, sem indicações cênicas que possam reforçar a índole das personagens, exceção feita exatamente à personagem “Incógnito” que, por si só, traz a curiosidade da plateia – quem é?, o que faz?, o que pretende? -, havendo, ainda, o carcereiro Valentin, senhor de alguns apartes que, entre ironia, zombaria, ajudam a desvelar o caráter do ajudante Valmor, o grande vilão da história. Agregue-se que os

aportes proferidos por Valmor também possibilitam identificar os seus planos e as motivações que conduzem as suas ações – ele quer vingar-se de Roberto que, em outros tempos, o colocou em situação constrangedora diante de superiores, tendo passado por covarde, isto é, a ousadia, o destemor de Roberto ao enfrentar, com suas tropas, um rio revoltado para cumprir ordens superiores, causa a ira de Valmor que, ao final, será punido de modo rigoroso e, supostamente, justo.

A preocupação com a honra leva as personagens a ações extremas, como é o caso de Guilherme que atravessa, a nado, a distância, por mar, que separa o Porto Vandrê e a Ilha de Rosez para salvar o seu amigo Roberto, que seria enforcado em seu lugar, caso ele não retornasse a tempo. No entanto, o sentimento de humanidade, de amor ao próximo também é destacado: ao iniciar-se o primeiro ato, Roberto e Guilherme dão passagem, pela linha higienista imposta pelo governo, a uma mulher maltrapilha e a seus filhos, contrariando as ordens que haviam recebido, mas movidos pelo senso de justiça, pela preservação daquelas pequenas vidas que imploravam a continuidade, a salvação. Fazendo-o, ambos têm ciência que, se descobertos, enfrentariam a Corte Marcial e, ainda assim, perpetuam o seu ato, respondendo, nobremente, à Justiça, preparando-se para morrer com a dignidade com que haviam abraçado a carreira militar.

Um aspecto que, sob esta ótica, ganha maior relevo no texto é a presença da personagem Incógnito, mais tarde, reconhecido como Marechal do Exército francês. Ele ouve, ele vê, ele conversa sem que a sua identidade seja desvelada ao público e às demais personagens, criando, entre todos, a impressão que a justiça, o poder estão em qualquer ponto, vigilantes, aptos a, imediatamente, recomporem a ordem. Se for levado em consideração que, em 1968, o governo brasileiro havia assinado o Ato Institucional número 5 (AI 5) e que o Serviço Nacional de Informação (SNI), concebido pelo General Golbery do Couto e Silva encontrava-se em plena atuação nos anos 1970, Incógnito metaforiza aquele Serviço e a possibilidade que rondava a todos de serem objeto de investigação – interessante é que, nas pequenas cidades, ainda que, nos dias posteriores ao Golpe Militar tenha havido prisões dos chamados “Grupo dos 11” e, nas cidades universitárias, o cerco tenha sido maior aos professores e estudantes, o SNI atuou primordialmente sobre a população urbana de grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, mas não deixava de estender os seus tentáculos e observar cada cidadão, conforme se pode depreender do texto, em uma leitura que privilegie o contexto em que a peça costumeiramente era encenada. Neste sentido, compreende-se que mesmo o teatro itinerante, em sua simplicidade, em sua escassez de recursos, pode ter sido usado como uma forma de propaganda do regime, alcançando camadas mais humildes, mais

suscetíveis às ordens hierárquicas – econômicas, políticas, militares -, de modo que a classe dominante valer-se-ia de todas as formas para alcançar os seus intentos e fazer valer o seu poder.

Acrescente-se, ainda, que este texto traz resquícios do modelo de melodrama romântico em que se sobressaem chefes militares que seguem a linha napoleônica, ações de honra e coragem pontuam as cenas, assim como a fidelidade e a gratidão são nota dominante. Trata-se, pois, de uma peça que também retoma os ideais nacionalistas – no caso franceses e que podem ser transplantados para a sociedade brasileira e para a exaltação de supostos heróis como aqueles que combateram na Guerra da Cisplatina ou na Guerra do Paraguai, tendo-se, do ponto de vista gaúcho, como exemplo emblemático, o Duque de Caxias, que concretizou a paz entre farrapos e imperialistas, sendo, por muitos anos, um arauto de justiça e da liberdade, um pacificador, o homem que consolidou fronteiras e que venceu os mais encarniçados adversários.

Como corolário à ação, especialmente, de Guilherme em *Os dois sargentos*, a palavra honrada, o sacrifício em prol dos demais, a abnegação, a experiência do afastamento familiar em nome de uma causa – neste caso, religiosa -, tem-se *A canção de Bernadete*. Este texto, como a maioria dos demais, suscita mais que uma interpretação, porém, aqui, opta-se pela leitura da peça teatral que foi adaptada de um filme e, de outro lado, pelo suplício que viveu Bernadete em seus últimos anos de vida, submetendo-se ao sacrifício em nome de sua crença. *A canção de Bernadete* é, pois, na verdade, a adaptação de um filme homônimo, que foi transformado em uma peça em oito atos. A ação desenvolve-se primordialmente em Lourdes, França, local em que a menina Bernadete tem a visão da Imaculada Conceição. No texto, não há indicação do ano em que tal fato ocorreu. O jogo de luzes e som é fundamental nesta peça para representar a aparição da Virgem, mesmo que ela seja apenas sugerida como acontece no primeiro ato, quando Luise e François estão conversando e Marie entra em casa, porque a irmã, Bernadete, desmaiara na gruta.

A dramaticidade do segundo ato, por sua vez, é assinalada por uma sequência de pausas, quando Bernadete vê-se diante de uma determinação da Virgem Maria e não sabe como cumpri-la: “Como foi que a senhora disse? Pra beber água da fonte? (Olha em volta) Mas... não há nenhuma por aqui. (Pausa) Devo cavar no chão?... O chão?... Cavarei sim” (CB, p.8) Situação semelhante é observada no quarto ato, quando a Virgem anuncia a sua última visita, reticências e indicações de pausa e choro demonstram a hesitação de Bernadete diante da nova situação que se criaria. Neste particular, deve-se citar que o choro de Bernadete é expressivo em relação a Virgem, mas ela enfrenta as adversidades físicas sem reclamar, tanto

é que desenvolve uma grave doença óssea sem que as demais freiras, no convento, sejam capazes de percebê-lo, ainda que, ao final do sexto ato, “Bernadete tenta continuar o serviço, mas não se contém e cai em prantos” (CB, p. 21). Ao final da peça, com a morte de Bernadete, há uma rápida troca de personagens e Bernadete reaparece caracterizada como santa, ouve-se uma canção ao fundo e as luzes brilham: “A canção de Bernadete tomará conta do mundo porque é a Canção de amor à Virgem” (CB, p. 27).

O fato de se apresentar em oito atos evidencia a necessidade de adaptação em relação ao filme, mas o que se quer destacar é o movimento empreendido pelos teatros mambembes quanto à disseminação do cinema em pequenas comunidades que somente foram recebê-lo ao final dos anos 1970 ou, ainda, mais tarde. Neste sentido, os itinerantes atuaram como precursores desta arte, levando ao palco, ainda que com poucos recursos, histórias que haviam sido consagradas mundialmente, como “Marcelino, pão e vinho” e “Love Story” para resumir-se a apenas dois exemplos. Ademais, o que se tem é a presença da tecnologia nas grandes cidades em contraposição a sua ausência em cidades menores, dotadas de menores recursos financeiros, com uma população marcadamente rural e, justamente, com esta parcela populacional é que o teatro mambembe melhor dialoga/dialogou, abrindo-se novas frentes de conhecimento, à maneira do tragediógrafo grego Téspis ou dos saltimbancos europeus que se aproximavam do povo, percorriam grandes distâncias para levar-lhes a arte, mantê-los minimamente atualizados com as novidades que circulavam pelos centros maiores.

No outro extremo, entende-se *A canção de Bernadete* como uma peça que facilmente consolidava os ideais da chamada Revolução Democrática, instituída em 1964 (Gaspari, 2002). Todas as autoridades da pequena cidade de Lourdes voltam-se para o caso da menina – médico, padre, delegado e existe uma preocupação com a repercussão que os fatos possam ter no país, buscando-se, neste particular, cercar-se as informações, restringi-las ao local. É particularmente interessante o conluio que se deflagra entre o padre e o delegado para silenciar Bernadete, menosprezando-a, atribuindo-lhe a condição de louca, de doente. Ademais, a transferência da jovem para um convento em que deveria “morrer para o mundo” não pode deixar de evocar o silêncio a que foram impostos aqueles que se colocaram contra o regime militar, a chaga que “corroeu” a perna de Bernadete é semelhante à constante procura por homens e mulheres que sumiram nos porões do DOI/CODI. E, seguindo esta linha de raciocínio, impossível não indagar o papel desempenhado pela igreja naquele período.

Feitas estas observações a respeito da peça, não se pode olvidar, até mesmo pelo referencial teórico disposto anteriormente que a igreja desde a sua instituição esteve sempre ao lado das manifestações artísticas, reprimindo-as ou sancionando-as, assim sendo, peças de



cunho religioso, trazem consigo, mesmo que adaptação de um filme estrangeiro, o posicionamento desta mesma igreja diante dos fatos que lhe são contemporâneos e, se, além disso, for observada a tradição que reina nos altares, nada é mais organizado, repetitivo, nada tende mais à ordem instituída e, portanto, nada deseja mais que a perpetuação do que se acha posto. No caso de *A canção de Bernadete*, porém, a igreja foi subjugada e a menina frágil venceu a dor, a incompreensão, a inveja, a ignorância e fez-se santa, santa para a devoção dos incultos, dos pobres, daqueles que esperam, em Deus, a salvação.

### 6.3 Em defesa da ordem

Conforme já foi mencionado anteriormente, no Brasil, durante muito tempo, tem vigido a diferença entre dois Brasis; um deles europeizante, urbano, com vocação industrial e que encontrou, por exemplo, na Semana de Arte Moderna de 1922, uma forma de expressão, assim como se expandiria, anos mais tarde, a título exemplificativo pelo processo de industrialização acelerado no final do governo Vargas e na premissa dos “Cinquenta anos em cinco” que moveram a campanha política de Juscelino Kubitschek. Contudo, há outro Brasil, de cunho agrário, apegado às tradições, em que o influxo da Igreja Católica acha-se mais candente.

Os anos iniciais do século XX viram surgir uma série de manifestações operárias, sobretudo, em São Paulo e, como correlato, uma notória preocupação religiosa com os caminhos da nação que propunha a restauração nacional católica sob a influência de D. Aquino Correia e D. Sebastião Leme, entre outros, os quais se mostravam marcadamente alinhados com os grupos sociais dominantes. (FARIAS, 1998)

Durante décadas, Igreja e Estado, no Brasil, estiveram alinhados, ainda que, em algumas ocasiões, dissonâncias momentâneas, possam tê-los colocados em linhas divergentes. Alinhados a Julio Prestes, eleito presidente em 1930, os próceres da Igreja Católica Brasileira viram, no Estado Novo getulista, uma possibilidade de ampliarem a relação com a política – havendo, inclusive, casos em que bispos ocuparam a presidência em estados como Mato Grosso – e as trocas de favores acentuaram-se, de modo que o governo revolucionário valeu-se da sanção católica, enquanto a Igreja galgava novos postos e dava mostras de seu poderio em celebrações públicas que contavam com quadros do primeiro escalão governamental e apoiava as principais ações do governo, mostrando-se, até mesmo, favorável à decretação de guerra aos países do eixo – Alemanha, Itália e Japão.

Por seu turno, Getúlio Vargas, em sua política populista e extremadamente nacionalista, valer-se-ia dos desígnios religiosos para, com a sanção das classes dominantes econômica e politicamente, levar a cabo os seus propósitos. Ainda que reformas fundamentais às condições de trabalho, por exemplo, datem deste período, manifestações operárias foram duramente reprimidas – cumpre destacar que, no campo, a exploração da mão de obra agrária garantia a acumulação de capital que satisfazia aos senhores do meio rural, de modo a formar um empresariado que seria típico daquele espaço. Como decorrência, ainda possibilitou-se o crescimento industrial nas cidades, com o excedente populacional evadido do setor agrário e a acumulação de grandes estoques alimentícios que afiançavam preços baixos para a maioria populacional. Paulatinamente, porém, a ditadura varguista enfrentou percalços e ancorou-se na força coercitiva do Exército para punir os seus detratores e no poder e na grande extensão da Igreja, disseminada por todos os cantos do país, para entabular um discurso anticomunista, pacifista, igualitário entre as classes de tal sorte que as classes subalternas tivessem os seus ímpetus reivindicatórios amainados. (FARIAS, 1998)

Farias (1998), ademais, destaca a importante atuação da Igreja Católica entre o setor operário, sobretudo, em São Paulo, contendo-o, de forma pragmática para que não reagisse aos meandros da política varguista, reconhecidamente truculenta como o foi, a título exemplificativo, com o escritor Graciliano Ramos (BOSI, 1995) que permaneceu preso sem uma culpa formalizada. De qualquer forma, estava posta a união entre dois poderes que se preocuparam em apaziguar os ânimos e manter a ordem no país, até que o modelo varguista foi deposto em 1945.

Vários estudos – entre eles, Gaspari (2002) – dão conta que o Golpe Militar instituído em 1964 deveria ter ocorrido, pelo menos, dez anos antes, em 1954, quando Vargas suicidou-se, havia, no país, uma cruzada anticomunista que temia o alinhamento da política governamental com os países do leste europeu, especialmente a URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que gestou a queda de João Goulart, presidente brasileiro deposto em 01 de abril de 1964.

Ainda que os primeiros anos após o golpe tenham sido marcados por relativa tranquilidade institucional sob o governo de Marechal Castello Branco, o aparato estatal recrudescceu e, em 1968, fechou-se o Congresso, vários deputados e senadores tiveram seus mandatos cassados, inúmeros funcionários públicos foram demitidos, deu-se a deflagração do mais cruel dos atos institucionais, o AI 5, que dava plenos poderes ao presidente da República e punha, de fato, fim à democracia ao país. Para manter este novo quadro, a violência foi uma das formas privilegiadas pelos detentores do poder. Respalado pelo SNI – Serviço Nacional

de Informações – criado por Golbery do Couto e Silva, ainda no governo Castello Branco, o Exército nacional montaria uma estrutura opressiva e torturadora sem precedentes para estilhaçar artistas e intelectuais que se opusessem ao regime, mas acima de tudo, a guerrilha urbana, formada por jovens estudantes, com poucos recursos financeiros e bélicos:

João Lucas, um pernambucano de 34 anos, passara pelo curso de Havana. Assassinaram-no na Delegacia de Roubos e Furtos de Belo Horizonte. A polícia informou que ele se matara, asfixiando-se com a própria calça. Era o 13º suicida do regime, o quinto a enforcar-se na cela. A autópsia informava que seu cadáver tinha doze lesões e lhe faltava a unha de um artelho do pé esquerdo (...). Um dos torturadores do 12º RI, o jovem tenente Marcelo Paixão de Araújo, de 21 anos, estava começando sua carreira. Aprendia ‘vendo’. Socos, palmatória, pau de arara e, finalmente, o choque elétrico. (GASPARI, 2002, p, 359)

Enquanto as torturas e mortes sucediam-se, a conquista do tricampeonato mundial de futebol no México, o milagre econômico, a construção da rodovia Transamazônica, da usina hidrelétrica de Itaipu binacional, entre tantos outros atos, anestesiavam o povo brasileiro. Setores mais progressistas da Igreja Católica levantaram a sua voz contra toda sorte de atrocidades cometidas pelo regime, cujos exemplos mais conhecidos são D. Paulo Evaristo Arns e D. Hélder Câmara, mas a Igreja Católica, como um todo, parece ter optado pelo silêncio respeitoso ou receoso aos fatos que se sucediam e que nem sempre vinham à tona.

Oprimido pelas classes que detinham o poder econômico, censurado pelo poder político-militar, apegando-se à fé sem limites e vivendo a sua vida rotineira em que uma das preocupações era evitar o conflito com a polícia e o outro era deparar-se com os perigosos comunistas – aqueles mesmos que a propaganda inicial do regime afirmava comerem crianças – o homem comum procurava sobreviver. No que concerne aos teatros itinerantes, Andrade Jr. (2000), que estudou o Circo Teatro Nh’ana anota:

Não há indicação nas falas dos entrevistados qualquer oposição do circo-teatro em relação aos períodos mais duros da ditadura no Brasil. As lembranças que estes artistas têm destes períodos apenas se remetem as dificuldades, por exemplo, em utilizar em cena numa ‘peça patriótica’ a bandeira do Brasil. Era preciso autorização do exército para usar a bandeira (...).

Também contam que tiveram que tirar do texto ‘João José’ uma frase que dizia que o salário deste personagem, era um ‘miserável salário’, segundo eles a ‘crítica’ cortou o texto, isto ocorreu por volta de 1950 ou 1951. (ANDRADE JR, 2000, p.91)

O estudioso, a propósito do tema, ainda acrescenta:

pode-se partir do princípio de que aquilo que o Circo-Teatro Nh’Ana tinha a dizer nada feria o regime militar, fazendo até mesmo papel de porta voz na pregação da moralidade cristã, da família como instituição fundamentadora e pilar da sociedade brasileira, do lazer e do riso como mero entretenimento (sem questionamentos

políticos ou ideológicos), e se esquivando de participação política. Não há também nas falas dos entrevistados nenhum indício de que a companhia fez propaganda ao regime militar. Muito pelo contrário, eles preferiram se calar e seguir o seu caminho mambembando pelo interior de Santa Catarina. Como já citei anteriormente, no Livro de Contas do circo-teatro, fica evidente que nos primeiros anos da década de 70 a sua atividade artística era muito intensa, apresentando-se quase todos os dias do ano. Calaram-se diante do regime militar, como também fizeram vários artistas na época como, por exemplo, Nelson Rodrigues, um dos maiores dramaturgos brasileiros.

Foi este silêncio e o seu tipo de teatro, acompanhado do talento de Tareco e sua trupe, que fez com que o Circo-Teatro Nh'Ana não fosse perseguido, nem censurado de forma direta, e permanecesse levando seu teatro ao interior do estado, desde a década de 40, atravessando parte do Estado Novo e todo o regime militar brasileiro. (ANDRADE JR, 2000, p. 93-94)

Verifica-se, pois, a afirmação anterior de que os textos eram submetidos à censura prévia e que poderiam sofrer cortes, mas, de um modo geral, os teatros itinerantes, buscando o apoio da igreja, as boas relações comunitárias, parecem ter empreendido um esforço para evitar problemas com a ordem vigente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever a história é um processo incompleto e inacabado. Peter Burke (1992), Jacques Le Goff (1996), Paul Veyne (1998), entre outros, já apresentaram postulados de cunho teórico que demonstraram como a História, a ciência encarregada de registrar “grandes feitos” da humanidade, tem sido parcial em seu fazer, entre outros aspectos, porque consignar fatos significa desconsiderar outros.

Adotada tal compreensão, Veyne (1998) demonstra que a batalha de Waterloo se contada por um mero soldado teria ressaltadas nuances que jamais foram postas em destaque porque a perspectiva em que se narrou os feitos veio do alto comando. Para Napoleão Bonaparte, a batalha teve um significado; para os homens que estavam na luta corporal, certamente, ela teve outro. Mal comparando, teríamos situação semelhante em relação à Guerra dos Farrapos que, durante 10 anos, envolveu os fazendeiros gaúchos e seus peões contra as tropas imperiais. Bento Gonçalves, David Canabarro, General Netto compreendiam-na de uma forma que incluía, ao que se conta nos livros de História, os ideais republicanos, a libertação dos escravos, enquanto que, para os homens que, a título de exemplo, empreenderam uma marcha batida entre Caçapava do Sul e São José do Norte, no inverno, sob chuva, estes ideais, provavelmente, fossem mera utopia. Ver, ler, entender o mundo, pode, pois, ter várias concepções e cada um, em cada tempo, o faz nos limites da sua capacidade.

Olinto (1996) transfere esta discussão para o campo literário e, neste sentido, procura alertar para o aspecto de que a manifestação artística é sempre observada de maneira subjetiva, ou seja, “um dado, esteja ele situado no passado ou no presente, é nada mais que um dado ‘à luz de’ molduras teóricas de um observador específico, isto é, um sistema vivo de cognição,” (OLINTO, 1996, p. 104) e, dessa forma, os critérios adotados para a escrita de uma História literária estarão circunscritos ao entendimento metateórico daquele que empreende esta tarefa.

Na sequência, ainda refletindo sobre a mesma questão, Olinto (1996) pondera que o “valor científico de uma história não pode ser encontrado na objetividade dos resultados que cria (isto é, o passado). Deve ser buscado nos procedimentos de adquirir experiência e de fazer essa experiência acessível a outros” (OLINTO, 1996, p. 108), razão pela qual todo o texto que se propõe a contar uma história, analisar uma obra ou um procedimento literário,

por si só, é incompleto, objeto de questionamentos, haja vista que não consegue contemplar todos os sistemas que se acham envolvidos em torno do objeto de estudo.

Partindo dessa premissa, no primeiro capítulo, revisitou-se um dos textos tidos como clássicos nos estudos literários, qual seja a obra *Poética* (2003), de Aristóteles, e procurou-se evidenciar que o filósofo helênico fez uma escolha, entre as formas literárias presentes ao seu tempo, daquelas que lhe pareceram contemplar, de modo mais integral, os pressupostos que havia enunciado: a imitação, o modo de imitação, o objeto de imitação etc., dedicando-se, a partir daí, mais detalhadamente, à epopeia – cuja manifestação que lhe pareceu paradigmática encontrava-se nos textos atribuídos a Homero – e à tragédia, ocupando-se, ainda, com menos vigor da comédia. Selecionar a epopeia, a tragédia e a comédia, significou, naquele contexto – como o seria em qualquer outro – abrir mão de outras formas de manifestação artístico-literária que não abarcassem os critérios postos pelo estagirita. A partir daí, com base nos estudos de Berthold (2006) e Carlson (1997) e contando também com o apoio dos dicionários que tratam do tema, buscou-se rastrear outras formas de manifestação literária que vigorassem na Ática ao tempo de Péricles, o denominado século de ouro, em que viveu Aristóteles.

Entre as formas encontradas e que não lograram espaço nos estudos que a contemporaneidade conhece mais detidamente, estão o mimo e a pantomima, entre outras razões, porque seriam manifestações de cunho popular, sendo a ser mencionadas, mais tarde, em Roma, como “planipedia”, em face dos termos libertinos, dos temas abjetos e dos baixos artistas que abrigavam. Estava, portanto, fundado mais um dado que justificava a escolha aristotélica: representações teatrais que não observavam as regras fixadas para a arte naquele contexto não ganharam destaque sob a ótica do filósofo grego.

Em Roma, que deu prosseguimento à maioria dos temas e formas teatrais helênicas, merece destaque a pantomima porque dialoga diretamente com o melodrama – ambas primam pelo espetáculo, pelo gestual, agradando ao povo inculto daquela época e distinguindo-o das elites culturais, afeitas a outros espetáculos, mas que não deixavam de comparecer junto às grandes massas porque precisavam agradar o imperador romano. Tem-se, aqui, claramente, o jogo de interesse que medeia os espetáculos teatrais em muitas sociedades: a classe dominante, que o é do ponto de vista econômico e político, está atrelada ao chefe da nação, ao imperador, dá-lhe sustentação, mas gravita em torno dele e precisa saudá-lo, louvá-lo para que as relações socioeconômicas conservem-se estáveis. E, assim, seguiu-se ao longo dos séculos, muitas vezes, variando apenas o poder em ascensão, sendo o monarca substituído pelo papa e colocando-se a Igreja no centro das atenções – ressalve-se que não apenas o papa e a Igreja

Católica, mas também a Reforma Luterana operou o seu quinhão no teatro para divulgar os ideais de Lutero.

Nesta mesma seara de embate entre o meio político, econômico e cultural, emergiu o melodrama, objeto principal deste estudo, conforme se pode ver no segundo capítulo. O que Thomasseau (2005) destaca é que esta forma teatral, a princípio, agradou todas as classes, fazendo-a cada uma a seu modo e nos limites de sua compreensão. O estudioso, porém, chama a atenção para o caráter didático dos textos melodramáticos e, neste sentido, cumpre recuperar a história do teatro no Brasil que, desde as suas origens, adotou sempre uma postura pedagógica. Com base nestas duas constatações, de imediato, parece possível enunciar que o melodrama em solo pátrio, sobretudo, entre os anos 1930 e 1980, gozou de um estatuto que lhe conferia poder didático sobre um modo de vida que se deveria instituir entre a população, em que a virtude, o bem preponderassem sobre o vício, o mal. Não é completamente estranho que, nesta época, o país tenha vivido dois longos períodos ditatoriais, em que se buscou o nacionalismo, assim como a valorização de uma unidade nacional, a conformação de uma ordem hierárquica que garantissem esta unidade e mantivessem o país em uma situação pacífica.

Salienta-se, ademais, que a estrutura dos textos anchietanos que opunham o bem (a religião do colonizador) e o mal (as crenças indígenas) esteja reduplicada no melodrama francês, nascido após a Revolução de 1789, sendo fácil a sua compreensão por parte da população, sobretudo, aquela menos letrada, seja na França, seja no Brasil, de modo que não é possível negar que o melodrama, nos moldes em que aparece, tem, sim, uma função educadora em que se projeta a concepção de cultura como transformação, isto é, como aprendizado que pode levar a melhorar o entendimento, o comportamento dos indivíduos. Poder-se-ia afirmar como problemático o surgimento do melodrama francês, que se dá em Paris, que é uma das mais conhecidas cidades europeias, e o seu aparecimento em solo brasileiro, um país cuja cultura agrária acha-se profundamente enraizada. Paris, à época da Revolução era ainda uma cidade com contornos medievais, com ruelas, casas contíguas, não se podendo, portanto, consignar a existência de uma vida urbana. Somente mais tarde, com a reforma levada a cabo por Haussman e Napoleão III, que alargaram as avenidas, destruíram os casebres com vistas a evitar uma nova sublevação popular é que Paris adquiriu esta conformação que a consagra na contemporaneidade.

Se, na França, o melodrama também não encontra espaço entre os grandes teatros, isto é, entre os teatros que, em seu cartel de apresentações, primam pelos textos ditos clássicos; no Brasil, a consagração do modelo melodramático também se dará por uma via, pode-se

afirmar, marginal, posto que é o circo, transformado em circo teatro que lhe conferirá o espaço próprio para a representação. Interessante, neste aspecto, é mencionar que se o teatro considerado culto emergiu entre a população, entre os colonos gregos nas festas dionisíacas e adquiriu um *status* chamado clássico, o circo, por seu turno, apareceu entre os cavaleiros egressos das tropas reais da Inglaterra e, progressivamente, abriu espaço para artistas de rua, saltimbancos, ciganos, empreendendo, dessa forma, um movimento contrário, que saiu da aristocracia e dirigiu-se ao povo, o que foi facilitado pelo fim das guerras napoleônicas e o barateamento dos cavalos que formavam a base das interpretações. Neste ponto, cabe refletir que a condição culta pode ser temporária e ser revista ao longo dos anos, ou, ao revés, a condição popular, que é menosprezada, acaba adquirindo um *status* dito culto. Talvez, aqui, o melhor exemplo, conforme já se afirmou anteriormente, seja o romance de folhetim que nasceu para agradar uma classe social emergente, com um lastro cultural significativamente deficiente e este mesmo romance alçou-se à condição de clássico, reinventando-se, readaptando-se, respondendo ou dialogando com a sociedade de inserção. O que se chama a atenção é para a porosidade, a maleabilidade dos conceitos que aqui estão sendo discutidos, em que o melodrama funciona como exemplo paradigmático, haja vista que, conforme Huppés (2000), descende das antigas tragédias gregas, enquanto Oroz (1999) e Silva (2003) rastreiam-no entre as antigas pantomimas da velha Ática. De qualquer forma, o melodrama inter-relaciona-se com diferentes gêneros, como é o caso, já aludido, da tragédia e da pantomima, ambas de origem rural, enquanto o próprio melodrama emerge em uma sociedade em que o urbano não é propriamente dominante – e o mesmo melodrama, levado à cena pelos teatros mambembes, transitará por uma espaço em que se registram traços de urbanidade, mas se conservará arraigado ao modelo dominante em sua época de aparecimento: um estilo de vida conservador, fundado em longas tradições, em que se busca preservar o passado como um tempo de bonança.

Neste aspecto, cabe retomar algumas ponderações de Williams (2011) para quem a oposição campo e cidade sempre existiu, mas o autor argumenta que tanto um quanto outro renovam-se, reestruturam-se. Desse modo é que o campo, por exemplo, já existiu como lugar ermo, como tribo, como feudo, sob domínio do latifúndio, fazendo-se em contraponto às expressões polo industrial e centro administrativo que identificariam as cidades.

Ao considerar tais diferenciações, é curioso mencionar que, no Brasil, um Decreto Lei, sob número 311, de 1938, define que cidade é a área do distrito sede, considerando que o restante é campo, sem levar em conta o número de habitantes, a atividade econômica, o modo de vida, o que o torna um conceito questionável, não sendo, por conseguinte, um contraponto



às indagações de Williams (2011), para quem a cisão entre cidade e campo, efetivou-se, de fato, com o aparecimento do capitalismo e a Revolução Industrial, sendo que, no campo, deteve-se o trabalho braçal, enquanto que, na cidade, o enfoque recaiu sobre o trabalho intelectual, que comanda as atividades de produção e, portanto, predomina, sobre o rural - ainda que esta lógica subverta a origem da palavra cultura conforme já se referiu em passagem anterior.

Em um país tipicamente agrário como o Brasil, a incipiente urbanização dos séculos XVIII e XIX não desvinculou o poder da zona rural, ainda que os proprietários mantivessem as suas casas na área urbana, eles dedicavam-se à vida campesina. Somente, nos últimos decênios do século XIX e, mais efetivamente, ao longo do século XX, é que a nação, sobretudo, após a Primeira Guerra Mundial e, do ponto de vista artístico, a Semana de Arte Moderna de 1922, as cidades passaram a centralizar o poder social, posto que uma classe dominante, conforme já aludido, passou a controlar o excedente de produção extraído no campo e maximizar os lucros daí advindos, operando-se o processo de industrialização que, no caso brasileiro, apenas ganha impulso, na segunda metade do século XX. Conforme se pode observar a matriz brasileira é fundamentalmente agrária, o estilo de vida, ainda que, durante muitos anos, tenha sido copiado da Metrópole e, mais tarde, de Paris, não conseguiu transformar, de modo efetivo, o *modus vivendi* da população - por muitos anos, a sede da Monarquia e, depois, da República, o Rio de Janeiro careceu, entre outras benfeitorias, de banheiros residenciais, isto é, copiava-se o estilo festivo, as recepções, as roupas, os perfumes europeus, mas faltava a higiene, cuja ausência era atribuída a um modo de vida tipicamente rural.

É nesta sociedade, com pendores essencialmente rurais, que, em 1929, surgiu a dupla caipira Nhô Bastião e Nh'ana, que se apresentava no interior paulista entre lavouras de café, levando o riso aos trabalhadores e que, via de regra, encerrava os seus espetáculos com bailes no mais puro estilo local - as caipiradas. Mesmo mais tarde, quando o grupo comprou o Circo Oriente e, depois, a Politeama Oriente, o seu público continuou entre as populações das pequenas cidades, muitas vezes, às margens de grandes fazendas, propiciando o espetáculo para o espectador das pequenas cidades e para aqueles egressos do trabalho no campo. Assim é que a história do Teatro Serelepe vincula-se, deliberadamente, ao meio rural, a tal ponto que Nhô Bastião - José Epaminondas de Almeida - chegou, ele mesmo, a manter uma chácara em Ponta Grossa, interior do Paraná, e foi para este tipo de público que as produções, preferencialmente, foram estabelecidas: a singeleza do homem humilde, trabalhador, que extrai o alimento da terra. Entre as dez peças tomadas para análise, este homem está

representado no escravo que não sabe mentir, Pai João, de *O carrasco da escravidão*, a sua simplicidade, a sua ingenuidade, a sua devoção inabalável ao senhor, Nhô-nhô Anastácio, são comoventes: “Nhô-nhô, pode matá nego véio, mas o nego mato o seu boi Pintadinho” (CE, p. 22), levando-o a propor a troca da própria vida pela vida de um animal de estimação de seu patrão, cuja guarda fora-lhe confiada: “o meu sinhô sabe que eu não descuido o boi Pintadinho.” (CE, p. 17)

A mesma nobreza de caráter está presente em outro João, o ferreiro de *Ferro em brasa*, cujo coração e cuja devoção estão todos entregues a sua filha Judite e à felicidade da jovem. A sua preocupação com a filha, com a sua saúde, com o seu casamento, com o seu bem-estar são uma recorrência no texto, tanto que, quando posto sob a dúvida que a sua mulher e o futuro genro traíam a menina e a ele mesmo, João não titubeou a condená-los à morte: “Covarde... falso (...). Não contente de me roubar a felicidade fazendo sofrer uma pobre inocente, ainda me roubas a honra? Era assim que te dizias meu amigo? (Enterra-lhe o ferro em brasa no coração) Olha como eu retribuo a tua amizade! Assim... Assim...” (FB, p. 26)

Nota-se, nas duas peças, que o meio é caracteristicamente rural – em *O carrasco da escravidão*, desde a abertura tem-se a informação que a peça ocorre em uma fazenda, assim como aparecem a choupana de Pai João e a festa entre os escravos denotando costumes típicos daquele meio. Em *Ferro em brasa*, que se passa nos arredores de Braga, Portugal, mais precisamente, em um pequeno vilarejo, margeado por camponeses, tem-se os serões familiares, a missa, as festas religiosas e, acima de tudo, o serviço do ferreiro que trabalha com animais – cavalos, bois, sendo, portanto, um labor voltado para o campo. Ainda que a primeira peça não traga a autoria e a origem, enquanto *Ferro em brasa* é baseada em *A forja*, texto português de 1926, pode-se inferir que ambas transcorrem em território português, ventilando-se, ademais, a hipótese que *O carrasco da escravidão* ocorra no Brasil nos tempos da escravidão, o que se tem são costumes, tradições lusas dominantes – se o campo volta-se para o passado, conforme pondera Williams (2011), conhecida é a nostalgia portuguesa, assim como o é o respeito às tradições religiosas e vê-se, neste sentido, até mesmo na fala dos escravos, a grande influência do cristianismo, ainda que isso relegue ao segundo plano a sua própria religião.

Por outro lado, se, ao campo, associam-se os caracteres da honra, da pureza, do amor fraternal, *Maconha, o veneno verde* traz à cena a grande cidade como contraponto: São Paulo é ponto de partida para a desgraça na vida de Osvaldo. Vindo de uma pequena cidade do interior, em que possuía uma família harmoniosa e um emprego estável, em que dispunha de

respeito e confiança dos seus superiores; no universo urbano, Osvaldo é posto em contato com a escória humana que habita a sociedade, dois contraventores, Décio e Iracema, componentes de uma quadrilha, roubam-lhe o dinheiro da empresa que deveria ser entregue na matriz da mesma e ainda iniciam-no no vício da maconha. Humilhado, certo que não seria compreendido pela família e pelos seus superiores hierárquicos na empresa em que trabalhava, dependente da maconha, sem esperança, Osvaldo – ou, mais tarde, Barbadinho – entrega-se ao vício e, na companhia de dois bêbados e viciados, regressa a sua cidade de origem. Mais uma vez, a honra familiar será o mote que desencadeará as ações e que levarão ao reconhecimento de Barbadinho e o encontro com os seus familiares. Vivendo no submundo, entre botequins, venda de drogas, ele vê ameaçada a sua identidade e, principalmente, considera uma desgraça que o nome do promotor público, seu filho, seja associado a um maconheiro, decidindo matar Pente Fino para que ele silenciasse e não cumprisse a promessa de denunciar Barbadinho ao próprio filho, denegrindo a imagem do advogado, responsável pela condenação de criminosos, ladrões, viciados; vinculando-o a um homem sem qualquer mérito. Quis o destino, porém, que o antigo chefe de Barbadinho o reconhecesse e, a partir daí, após o julgamento no tribunal, em que o homem fora absolvido, a família reencontrasse o pai, o marido, como um farrapo de gente, destruído pelos anos de vida desregrada e pela saudade dos seus. O meio corruptor, neste caso, é a cidade, as suas possibilidades, aqueles que não detêm o poder econômico, que não se submetem à condição de trabalhadores, mas que almejam uma vida mais fácil e, para tal, usurpam os bem intencionados homens do interior, ingênuos a ponto de perguntarem para uma mulher estranha, Iracema, onde se localizava um banco e confidenciar-lhe que trazia grande quantia em dinheiro.

Refira-se que o dinheiro também é o móvel de *O céu uniu dois corações* e *Honrarás nossa mãe*. No primeiro caso, as cenas iniciais desenvolvem-se em um restaurante, há um mendigo, um vilão e um empresário que será morto, premeditadamente por Dela Torre, o vilão, atribuindo a culpa ao antigo motorista de Perdinari, o empresário, o então desempregado Fernando. Dela Torre quer apenas o poder, o dinheiro, a tutela do filho de Perdinari para gozar uma vida plena de satisfações – a qualquer preço. Em “Honrarás nossa mãe”, ainda que o tratamento dispensado a dona Mariquinhas destaque-se, o que move Edgar, Alzira, Rosa é o dinheiro, assim como este é o fator que determina as ações de Roberto – ele viaja, deixa a mãe aos cuidados dos irmãos, constrói fortuna, vigia as ações que se passam em seu país de origem (Roberto está trabalhando nos Estados Unidos) e volta para vingar-se: o irmão, a cunhada e a irmã já estão decaídos, não conseguiram manter a posição social que

ocupavam antes – um antes que inclui desaforos e hostilidades a Roberto e dona Mariquinhas. Roberto, então, completa a sua ação, demonstra-lhes o amor pela mãe, por Nair – a jovem que sempre amara, e relega-os ao segundo plano: “De um lado, a noiva querida. Do outro, a mãe idolatrada. Que esta lição te sirva de exemplo! E não esqueça nunca do quarto mandamento da Lei de Deus que diz: Honrar pai e mãe!” (CC, p. 30) Assim sendo, ainda que use o dinheiro para perpetrar a sua vingança, Roberto guarda em si os ensinamentos da velha mãe e, ao findar-se a saga que o distanciara das mulheres que ama, evoca a lei divina.

Ainda que seja um drama doméstico – o nascimento de uma criança excepcional -, *Deixem-me viver* tem a cidade como pano de fundo, a moderna medicina atuando para conceder filhos a casais com dificuldades de fecundidade e o nascimento de uma criança com sérias deficiências físicas e cognitivas. O que está impresso, nas entrelinhas, é uma espécie de condenação ao comportamento devasso de Jerry, acusado pelo irmão, Stuart, de nunca ter se comportado como um homem que se preparava para, um dia, ser pai, assim como certa censura aos avanços da medicina, cujos resultados teriam feito nascer a menina Sanny, com suas carnes flácidas, seu olhar parado, a sua capacidade de articular sons comprometida. Assim é que, *Deixem-me viver*, que parece ter origem norte-americana, é um melodrama que problematiza a questão social e certa contrariedade aos desígnios divinos – no campo, ou a mulher é fértil e tem muitos filhos ou é infértil e resigna-se a esta condição, enquanto, na cidade, ela contraria a sua natureza e busca o auxílio da ciência para gerar filhos.

Os dramas sociais do mundo moderno também estão presentes em *Maconha, o veneno verde* que discute os efeitos devastadores do vício; em *O seu último Natal* que problematiza o alcoolismo e que, nos dois casos, condena à morte Osvaldo e Julio. Ressalve-se que Julio, antes da morte, enfrenta a brutalidade do pai, que era bêbado; vê a violência com que ele tratava a mãe; ajuda a criar os irmãos e prover, minimamente, a família, abandonando os estudos; envolvem-se com uma mulher que o leva ao crime e, finalmente, sucumbe à bebida para, na prisão, após ter assassinado um carroceiro, descobrir-se portador de uma doença grave. A moral que se sobressai nos dois textos – *Maconha, o veneno verde* e *O seu último Natal* – é muito clara: não se deve abrir o flanco para o vício porque ele retira o indivíduo do caminho da virtude, do bem, afasta-o da convivência familiar, rouba-lhe a vida. Retoma-se, aqui, mais uma vez, o tom moralizante e pedagógico do melodrama que Thomasseau (2005) e Braga e Fernandes (2005) já haviam enunciado. O teatro itinerante, neste sentido, conforme se tem postulado, exerceu a função de uma escola do Estado que expressou normas de comportamento a serem seguidas para que se mantivesse a ordem.

A verdade é que o teatro itinerante, acima de tudo, encontrou espaço e dialogou com facilidade com as comunidades que formam as pequenas cidades interioranas em um tempo em que o cinema e a televisão eram um produto escasso, de modo que as fontes de diversão rareavam; da mesma forma, na periferia das grandes cidades, estes teatros descobriram lugar, conforme o demonstra Magnani (2003), porque havia um público ávido pelo prazer, pelo riso ou pelo choro que lhe permitisse purgar as atribulações do cotidiano. Neste sentido, é interessante focar os estudos de Magnani (2003) que se detiveram na periferia paulistana, formada basicamente por nordestinos longe de casa, trabalhadores que não voltaram as suas cidades de origem e que, no teatro mambembe, acharam uma forma de revisitar as suas raízes, as histórias que, de fato, conheceram – de amor e de ódio, de virtude e de vício – nos confins do Brasil.

O teatro itinerante, por conseguinte, exerceu um papel precursor nestas comunidades, encenando, ainda que com poucos recursos financeiros, cênicos e artísticos, obras consagradas como *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, em um tempo em que os moradores da zona rural e das pequenas cidades interioranas sequer tinham a oportunidade de conhecer os textos de Shakespeare, restando-lhe, em última instância, as radionovelas que, em muitos lugares, também não podiam ser sintonizadas porque não havia sinal de rádio.

O pioneirismo deste teatro, assim compreendido, está também na condição de trazer ao debate, entre homens e mulheres de um pequeno mundo, circunscrito à passagem do trem, às fofocas cotidianas, aos namoros ou às separações alheias, dramas da condição humana – o amor não correspondido, a interdição amorosa, o ciúme, a inveja, as artimanhas que vilões punham a seu serviço, a perseguição às jovens, às crianças, aos seres bondosos que se opunham aos dominadores, aos usurpadores. Avalia-se, como decorrência, que, embora o melodrama traga uma formulação maniqueísta bem delimitada, em espaços rurais ou ainda não totalmente urbanizados, ele ensejou a reflexão sobre o ser humano, a condição de ser humano e propôs alternativas aos seus espectadores – que, pelo livre arbítrio, poderiam escolher a virtude ou o vício, cientes das consequências que lhes seriam pertinentes. Do ponto de vista literário e seguindo os pressupostos aristotélicos, mais especificamente, no que tange à catarse, parece possível afirmar que ela acontece no decorrer da encenação destas peças – aos jovens da plateia restava a alternativa de sonhar com grandes aventuras, com o socorro às damas ultrajadas; às mulheres era propiciado chorar, purgar a vida cotidiana, por vezes, tão insignificante e, aos homens, ainda que lhes parecessem encenações próprias para mulheres chorarem, impossível que não houvesse a reflexão sobre os destinos do vilão e das consequências trágicas que esta escolha poderia conduzir o sujeito.

Por outro lado, quanto aos dramas sociais, parece pertinente considerar que os mambembes colocavam a população em dia com as formas de depravação, de autodestruição, fazendo-o também, em sentido oposto, o alerta para que se evitassem tais comportamentos, denotando-se, novamente, o caráter pedagógico já atribuído ao gênero, ainda que as peças que compuseram o *corpus* não guardem a essência do melodrama clássico conforme o caracteriza Thomasseau (2005).

Ao citar o melodrama em sua estrutura clássica, cabe, uma vez mais, destacar *Os dois sargentos*, peça de origem francesa, que se passa em uma pequena vila e em um castelo ocupado por militares. O referido texto enfoca o brio militar, dando destaque para os atributos que devem configurar um verdadeiro servidor da pátria em tempos de guerra – a peça traz marcada a data de 1941, portanto, durante a Segunda Guerra Mundial -, em conformidade com o modelo romântico do melodrama. O que se quer chamar a atenção, no caso presente, é que “Os dois sargentos” é uma peça representante desta ideologia romântica que modificou em grande parte o melodrama e que se faz presente nos textos em estudo, como é o caso da morte do herói que acontece em *Ferro em brasa*, *Maconha*, *o veneno verde*, *O céu uniu dois corações*, *A canção de Bernadete*, *O seu último Natal*, indicando uma forte preferência pelo modelo especificado, o que pode significar, de outro modo, uma forma de tornar a peça mais contundente, atraindo ainda mais o público, sensibilizando-o. Trata-se, apenas, de uma constatação que não encontra respaldo em face do *corpus* que se tem, mas que demanda estudos mais apurados que possam elucidar tal postura que constituem um rompimento com a tradição e que, se assim o for, abre caminho para novas opções no trato televisivo e cinematográfico do gênero que migrou para as grandes mídias.

Cabe, em decorrência da última afirmativa, trazer à baila exatamente este papel vivenciado pelos teatros mambembes – eles prepararam o público para um novo formato que se daria através da telenovela e dos “filmes de chorar.” (OROZ, 1999) Na medida em que, ao longo dos anos 1980, a televisão, cada vez mais, abriu espaço nos mais diversos locais, os teatros itinerantes recolheram-se porque não podiam concorrer com as qualidades técnicas atribuídas aos cenários, às produções, normalmente, grandiosas em que se transformaram as telenovelas, mas antes de sair de cena, eles haviam preparado um público interessado pela luta entre o bem e o mal, entre a virtude e o vício, nos moldes em que se dá naquelas apresentações que se tornaram rotinas nas redes de televisão em horário nobre.

Contudo, tendo uma longa história vivida nas estradas, em caminhões baús e ônibus, os itinerantes podem ter se recolhido por algum tempo, mas necessitaram preparar uma forma de sobrevivência no meio artístico, que lhes é conhecido. Ainda hoje, na denominada noite do

amigo, muitos teatros mambembes costumam apresentar peças tidas como sérias, ainda que elas soem anacrônicas, segundo constatou Bolognesi (2003) ao acompanhar a encenação da peça *O padre e o assassino* – sendo que, no presente estudo, a peça consta como *Sublime perdão* -, em 1999, no Teatro do Bebê:

Em muitos momentos despontava a desatenção (...). Nos episódios de explícito apelo aos valores religiosos notou-se na sala um incômodo contido. Algo a dizer que se deveria amenizar as mensagens moralizantes. Os preceitos morais e religiosos diretos (...); a entonação forçada e nada natural; o texto dramaturgicamente calcado na religião – tudo isso parecia soar inadequadamente. (BOLOGNESI, 2003, p. 170)

O próprio pesquisador acrescenta que, nas novelas televisivas, a representação dá-se de forma mais natural, atenuada, observando-se um apelo moral menos explícito, quando não quase implícito. Além da experiência com a telenovela, o público, que passou a procurar os teatros mambembes, traz consigo a forte influência de um mundo globalizado em que as notícias são compartilhadas instantaneamente, sendo que as catástrofes, os desastres naturais, as guerras costumam ser uma recorrência nos jornais impressos, nos telejornais; ademais, este mesmo público, em face do meio capitalista em que se acha inserido, costuma chegar extenuado ao final do dia e busca o relaxamento, abrindo um novo leque para as apresentações teatrais, as comédias, os esquetes cômicos.

A procura por um momento de descontração, de relaxamento e revigoração das energias confere à comédia circense e ao palhaço em particular uma conotação hierofânica. 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 suspensão da reificação dominante. (BOLOGNESI, 2003, p. 171-172)

Assim é que, mesmo na noite do amigo, em que se apresentam peças sérias, o espetáculo encerra com um esquete cômico capaz de “desanuviar” o cenário e conceder ao público o efetivo entretenimento que ele procura. Por fim, com base nas constatações teóricas feitas por Bolognesi (2003) parece possível afirmar que os teatros itinerantes ao assumirem o riso como missão – Serelepe, por exemplo, é cognominado a terapia do riso – subverteram a ordem e, ao invés de investirem na harmonia, na manutenção do *status quo* em que os poderes sociais são rigorosamente observados, seguem, na atualidade, um novo trajeto, em que há uma tendência ao menosprezo a esta mesma ordem que, outrora, era também tão considerada e objeto de preocupação.

Parece possível afirmar que os teatros mambembes e, em especial, o Teatro Serelepe, passaram a investir no ser humano e na sua capacidade de reinventar-se, reencontrar as crianças suplantadas no íntimo de cada um e trazê-las à tona, não as tornando ingênuas, desconhecedoras da realidade circundante, mas lhes permitindo rir do mundo e revisitar os textos sérios sem a mesma sisudez com que faziam os seus pais e avós. No entanto, esta postura adotada pelo público atual não invalida a conservação dos textos ditos sérios, com características marcadamente melodramáticas, ao contrário, trata-se do momento de trazê-los ao centro do picadeiro para revisitá-los e encontrar uma forma de ressignificá-los, não o fazendo como mero cumprimento de um dualismo entre bem e mal, ao contrário, aproveitando-os como elemento para problematizar o homem multifacetado que emerge com a pós-modernidade, espaço que, porém, lhe é interdito pelo cinema e pela televisão – ainda que seja possível fazê-lo. Como? O Circo Teatro Tubinho, no interior paulista, tem adaptado estes textos para uma forma mais lúdica, menos carregada de moralismo e mais em sintonia com as dúvidas que estão presentes em cada ser humano que, em um espaço conservador, na pequena cidade, na periferia urbana, também busca respostas para as suas indagações.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE Jr. L. *Mascates de sonhos: as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina - Circo-teatro Nh'ana*, 2000, 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2.ed. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISTOTELES. *Poética*. 7.ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

AUGUET, R. “Les fêtes populaires et le comique clownesque”. In: BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 3.ed. Tradução: Maria Paula Zurawski; J. Guinsburg; Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRAGA, C. *Melodrama – um gênero a serviço da emoção*. Tese de Livre Docência. Campinas: UNICAMP, 2006.

BRAGA, C. “Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela”. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005, p. 1/7. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R2402-1.pdf> Acesso em 02 fev. 2012.

BRAGA, C.; FERNANDES, J.A. “Melodrama: a escola moral da dramaturgia popular.” In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005, p.1/8. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r2405-1.pdf> Acesso em 02. fev. 2012.

BRASIL. Decreto Lei 311/1938, dispõe sobre a divisão territorial do país, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 02 mar. 1938. Disponível em <http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/A523A48E37F6FBF2032569FA005D7069?OpenDocument> Acesso em 02 jan. 2013.

BROMBERT, V.H. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980*. Tradução: José Laurênio de Mello. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BURKE, P. (org.) *A escrita da história*. Novas Perspectivas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo, EdUNESP, 1992.

CAFEZEIRO, E. e GADELHA, C. *História do teatro brasileiro*. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CAMARGO, R.C. *Os espetáculos do melodrama*. No prelo.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CAROCHA, M. L. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*. Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006.

CASTRO, A. V. *O circo conta sua história*. Museu dos Teatros – FUNARJ, RJ, 1997.

CESAR, G. *História do Rio Grande do Sul: período colonial*. Porto Alegre: Globo, 1970.

CHAUÍ, M. *Cidadania cultural*. O direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAVES, F. L. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.

CUCHE, D. *O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais*. Tradução: Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DAMASCENO, A. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.

D'INCAO, M.A. "Mulher e família burguesa". In: DEL PRIORE, M. (org). *História das mulheres no Brasil*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, R. H. *Noites Circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Tradução: Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, J.R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARIAS, D.D. *Em defesa da ordem*. Aspectos da práxis conservadora católica no meio operário em São Paulo (1930-1945). São Paulo: Hucitec, 1998.

FIGUEIREDO, L. *Mulher e família na América portuguesa*. São Paulo: Atual, 2004.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. 2.ed. Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

*FRAGMENTUM*. Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. Laboratório Corpus. N. 25. Santa Maria, 2010. p. 26.

GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GETULIO Vargas. Não fica de luta há 44 anos. *Jornal A Notícia*. Joinville/SC, 24 ago. 1998. Disponível em <http://www1.an.com.br/1998/ago/24/0cid.htm> acesso em 27 set. 2010.

GRIMAL, P. *La vida em la Roma antigua*. Barcelona: Paidós, 1993.

GUIMARÃES, A. B. W. da C. "Itinerância teatral no Brasil do século XX: História & desdobramentos no processo atorial". *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, 2009. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/55>, acesso em 01 de agosto de 2010.

HARTMANN, L.; WEISHEIMER, S.D.; BERTICELLI, C. "Como se cria um Vilão? Um estudo sobre a construção dos personagens-tipo do Melodrama". *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria/RS, UFSM, v. 2, p. 7/14, 2006.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia/SP: Ateliê, 2000.

ISMÉRIO, C. *Mulher. A moral e o imaginário. 1889-1930*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1995.

LAÉRCIO D. *Vidas e doutrinas de filósofos ilustres*. 2. ed. Tradução: Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1997.

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

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.

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

MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro – 1970-1980. *Iberoaméricaglobal*. Jerusalém, vol. 1. no. 1. p.29-42, 2008.

NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

NEVES, L. de O. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006, 458 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

OLINTO, H. K. “Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista”. In: OLINTO, H.K. (org.) *História de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEN, R. G. “Cultura e modernidade no Brasil”. São Paulo Perspectiva. vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 2001. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200002&script=sci_arttext)>. Acesso em 15 out 2010.

OROZ, S. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PANTANO, A. A. *A personagem palhaço*. São Paulo: EdUNESP, 2007.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERROT, M. (org.) *História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução: Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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.

PRADO, D.A. “A personagem no teatro”. IN: CANDIDO, A. *et. all. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1984.

RAMOS, C.M.A.; NICHELLE, A.C. & TEIXEIRA, P. “Por gentileza, que muro é esse?” In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. *Anais*. Salvador, ANAP, 2009, p. 1582-1596.

RIDENTI, M. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: ‘entre a pena e o fuzil’. *ArtCultura*, 186. Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

RISOS debaixo da lona. *Gazeta Regional*. Santa Rosa, nov.2008.

ROSENFELD, A. “Literatura e personagens”. IN: CANDIDO, A. *et. all. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENTAL, M. e IUDIN, P. *Dicionário Filosófico Abreviado*. Montevideu, Ediciones Pueblos Unidos, 1950. IN: SODRÉ, N.W. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SANT’ANA, V.M, *Stand up, monólogos e esquetes para um ator único*. São Paulo, 2009. Edição do autor.

SEGOLIN, F. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEIBEL, B. *Historia del circo*. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

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.

SODRÉ, N.W. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SOEIRO, M. E. “Três momentos do teatro latino”. IN: MORETTO, Fulvia.; BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SOUSA, E. "Prefácio". IN: ARISTOTELES. *Poética*. 7.ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices: Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. 21.ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TEATRO DE LONA SERELEPE. *Revista Porto Alegre em cena*. 11.ed. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Secretaria Municipal de Cultura. p. 7, set. 2004.

TEATRO DE LONA SERELEPE encanta mais uma vez os soledadenses. *Revista Expressão*. 45.ed. Soledade/RS, jan. 2006, p.19.

TEATRO DO BEBÉ. Disponível em < <http://www.teatrodo bebe.com.br/historia.htm> > Acesso em 27 set. 2010.

TEATRO na praça. *Jornal Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul. s/d. Disponível em <<http://gazeta.via.com.br/default.php?arquivo=noticia.php&intIdConteudo=43374&intIdEdicao=690>> acesso em 27 set. 2010.

TEATRO Serelepe, o retorno III. *Jornal Gazeta de Rosário*. Rosário do Sul/RS, 06 e 07 fev. 1999, p.5.

TEIXEIRA, U. *Dicionário de teatro*. 2.ed. São Luís: Ed. Instituto Geia, 2005.

THOMASSEAU, J.M. *O melodrama*. Tradução e notas: Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

VEYNE, P. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 4.ed. Tradução: Baltar & Kneipp. Brasília: Ed. da Universidade, 1998.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

XENOFONTE. *Banquete. Apologia de Sócrates*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. 2008.

ZILBERMAN, R. *A terra em que nasceste*. Imagens do Brasil na literatura. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1994.

\_\_\_\_\_. *Literatura gaúcha: Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.



## **ANEXOS**

---

---



**ANEXO A** – Sequência de fotos que contam parte da história do Teatro Serelepe

**I. Uma sequência de gerações cômicas: o saber/fazer artístico aprendido na prática cotidiana**



José Maria de Almeida (o primeiro palhaço Serelepe), filho e continuador de arte de Nhô Bastião, foto de 1933.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



Marcelo Benvenuto de Almeida (o atual palhaço Serelepe), neto de Nhô Bastião, que assumiu o Teatro em 1999.

Data da foto: indefinida.

(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



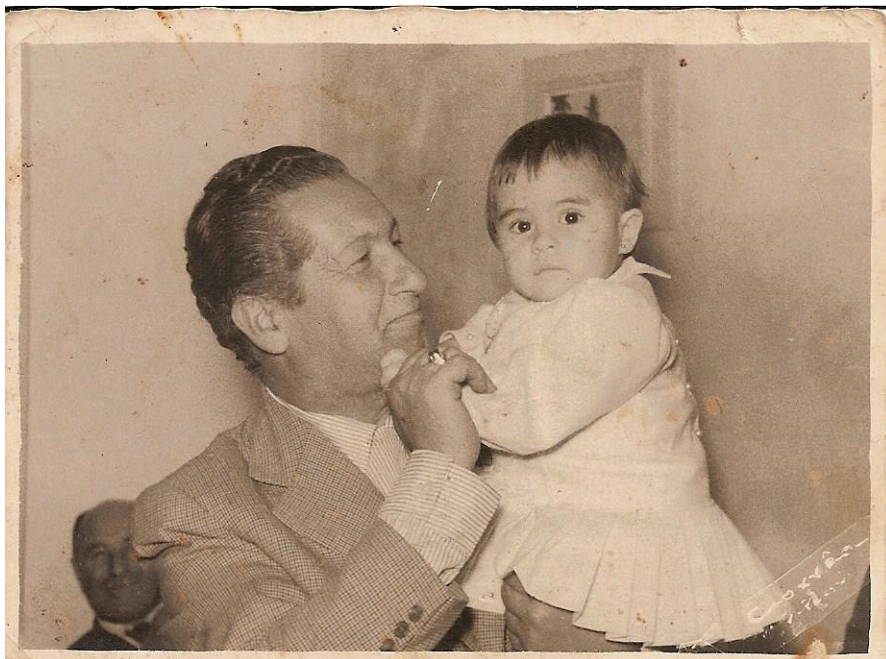
Arthur Bertoldo de Almeida (o atual palhaço Chameco), bisneto de Nhô Bastião, o menino já tem trabalho com o pai em espetáculos cômicos. Primeira vez em que o palhaço Chameco foi maquiado como tal em 2006.  
(Acervo pessoal da autora)



José Maria de Almeida (Serelepe), Marcelo Benvenuto de Almeida (Serelepe) e Arthur Bertoldo de Almeida (Chameco), foto de 2010.  
(Acervo pessoal de Marcelo Benvenuto de Almeida)



## II. Uma união artística: o grupo Benvenuto une-se à família Almeida



Luiz Benvenuto, pai de Lea. Ensaíador, ator, contrarregista juntou-se ao grupo de Nhô Bastião com sua família e, mais tarde, além dos laços profissionais, resultaram duas uniões matrimoniais: José Maria de Almeida (Serelepe) e Lea Benvenuto; José Ricardo de Almeida (Bebé) e Ana Maria Benvenuto. A data da foto é indefinida.

(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



Luiz Carlos Benvenuto, ator e cantor, filho de Luiz Benvenuto, atuou durante muitos anos no Teatro Serelepe.

A data da foto é indefinida.

(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)





No palco, o casal José Maria de Almeida e Lea Benvenuto de Almeida. A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



Parte do clã Benvenuto de Almeida reunido no dia do casamento de José Maria e Lea. A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)

### III. Um palco de emoções

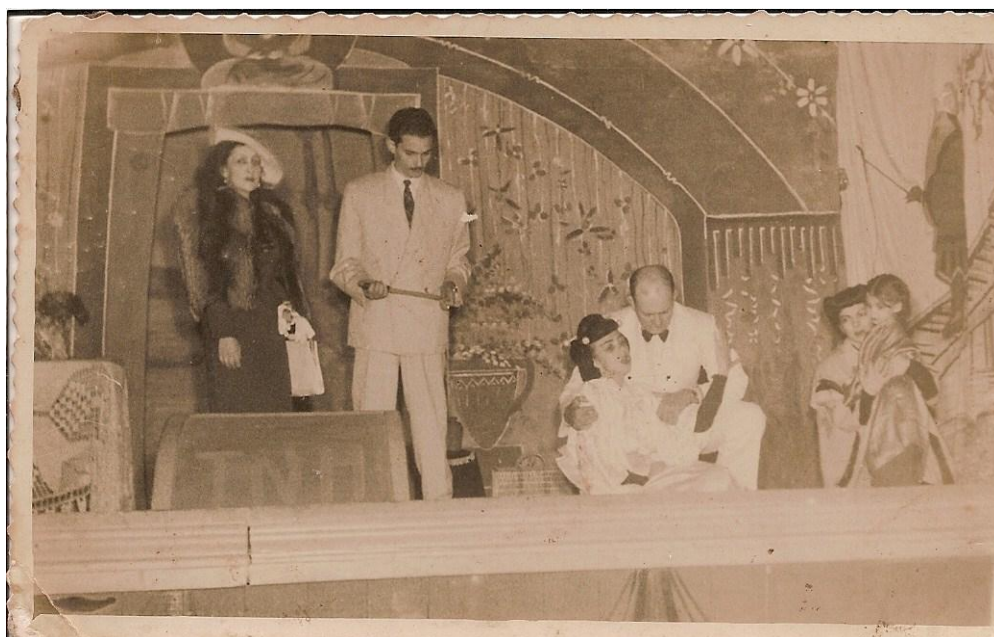


*Romeu e Julieta*, um dos clássicos da literatura mundial, encenados pelo grupo teatral. A data da foto é indefinida.

(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



No palco, Luiz Benvenuto e sua filha Lea em *Sansão e Dalila*.  
A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



*Madame Butterfly*, em primeiro plano, em pé, Fausto Cascais. A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



*O morro dos ventos uivantes*.  
A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)





*O céu uniu dois corações.* Em cena, Lea e Luiz Carlos Benvenuto.  
A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



*A cabana do Pai Tomás.* Em cena, Francisco de Almeida e Jaqueline Benvenuto de Almeida.  
A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



Qual dos três é meu filho?, melodrama adaptado. Em cena, Marcelo Benvenuto de Almeida e Maroa José Cambruzzi. A peça foi encenada em Restinga Sêca no ano de 2006. (Arquivo pessoal da autora)



#### IV. Uma lona, um teatro, um lar



O Teatro Serelepe em meados dos anos 1990 – um recomeço. A data da foto é indefinida.  
(Acervo pessoal de Lea Benvenuto de Almeida)



O Teatro de Lona Serelepe armado em Caçapava do Sul, outubro/2006.  
(Acervo pessoal da autora)



Teatro de Lona Serelepe armado em Soledade, dezembro/2012.  
(Arquivo pessoal Marcelo Benvenuto de Almeida)





Marcelo Benvenuto de Almeida (Serelepe): “Profe, um dia sem rir é um dia desperdiçado” (frase atribuída a Charles Chaplin). Em São Sepé, outubro /2006 (Arquivo pessoal da autora)