

Documentos mambembes: os diferentes suportes de memória em um caso de pesquisa com o circo-teatro

Darlan De Mamann Marchi¹
Isabel Porto Nogueira²

RESUMO: A diversidade de suportes de memória se coloca como fonte à pesquisa por duas óticas: as inúmeras possibilidades que oferecem e os desafios que as escolhas implicam. Como exemplo disso, aborda-se a pesquisa sobre o Teatro do Bebê, um circo-teatro familiar do Rio Grande do Sul, e que tem se dado através da junção de algumas fontes documentais e fotográficas familiares, anúncios de jornais e reportagens sobre o grupo/família, mas principalmente através da produção de documentos, ou seja, de entrevistas e de pesquisa de campo junto ao espaço da lona onde o grupo mambembe se apresenta. Quando a pesquisa relaciona-se a trajetória de um grupo, ou de uma atividade humana em processo, não tendo como base específica um arquivo ou um espaço fixo organizado que reúna os documentos necessários, ela é também uma forma de unir as diferentes fontes documentais em um acervo específico. O processo de pesquisa torna-se assim, constituidor de um acervo sobre determinado assunto, acervo esse organizado segundo as lógicas e os objetivos do pesquisador.

PALAVRAS-CHAVE: *Acervo; Documento; Oralidade, Teatro do Bebê.*

¹ Possui graduação em História pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI - Campus Santo Ângelo), Brasil; e especialização em Docência para o Ensino Superior pelo Instituto Cenequista de Ensino Superior de Santo Ângelo (CNEC-Santo Ângelo), Brasil. Ator do Grupo de Teatro A Turma do Dionísio de Santo Ângelo, Brasil. Atualmente é aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil.

² Graduada em Piano pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil; e Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha. Professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Professora da área de Musicologia do Centro de Artes da UFPEL de 1997 a 2013. Diretora do Conservatório de Música da UFPEL de 2002 a 2013. Professora e orientadora do Programa de Pós Graduação - Mestrado e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (ICH/UFPEL) desde 2007.

ABSTRACT: The diversity of storage media stands as a source of research for two points of view: the countless possibilities they offer and the challenges that involve choices. As an example, it deals with the research on the Teatro do Bebê, a circus-theater family of Rio Grande do Sul, which has been given by the inclusion of some familiar photographic and documentary sources, newspaper advertisements, and news about the group / family, but mainly through the production of documents, i.e., interviews and field research in the area of the canvas where the traveling theater group does its presentations. When the research is related to the trajectory of a group, or a human activity in the process, not based on one specific file or a fixed space organized to gather the necessary documents, it is also a way to unite the different documentary sources on one specific collection. The research process becomes thus constitutive of a collection on a given subject, this collection organized according to the logics and goals of the researcher.

KEY-WORDS: *Collections; Documents; Orality; Teatro do Bebê.*

Considerações iniciais

No campo das humanidades, mais especificamente da História, pesquisar é estar consciente de adentrar na leitura de um determinado acontecimento, manifestação humana ou período temporal afirmado em um “paradigma indiciário baseado na semiótica” (GINZBURG, 1989, p.151). Na reunião de elementos documentais materiais ou imateriais é que o historiador passa a sustentar suas ideias e a desenvolver uma possível leitura do objeto escolhido.

Partindo desse entendimento, é que a pesquisa com o circo-teatro, no caso específico da companhia familiar do Teatro do Bebê, tem procurado abordar a tradição do teatro mambembe no núcleo familiar e sua interação com o público, a fim de aprofundar a leitura dessa prática cultural em suas implicações no campo da memória social e do patrimônio cultural.

Para tanto, retomar historicamente a trajetória da família em sua relação com o teatro, além de essencial para a compreensão

dos aportes de memória e as transformações e permanências da prática, mostrou-se como um desafio a pesquisa. Os indícios que levaram a construção da pesquisa, a reunião de pistas documentais e a falta de unidade entre essas, foram servindo de suporte para o trabalho com a história oral. As inúmeras implicações que atuam sobre a forma como o grupo se organiza tanto na atividade teatral como na família, atuam diretamente na constituição memorial do mesmo.

Um acervo e suas intencionalidades

Um acervo de qualquer ordem, documental, fotográfico, museológico, pressupõe uma coleção, uma reunião de bens materiais, impressos ou audiovisuais que demandam um significado para uma coletividade, uma família ou um indivíduo. O colecionismo apresenta-se assim como uma categoria que expressa a necessidade humana em reunir bens materiais que abarquem um significado individual ou coletivo.

Conforme Hernández e Tresseras (2007, p.29- 30), o ato de colecionar está presente há muito tempo, com suas devidas especificidades, tanto nas culturas orientais quanto ocidentais. Os autores expõem o colecionismo a partir de três princípios: o primeiro como a busca humana pela transcendência, uma vez que uma áurea de mistério e relíquia de um testemunho do passado envolve o bem material a ser conservado; o segundo refere-se ao que trataram como uma ideia de “precoleccionismo”, ou seja, “a mera acumulação de objetos valiosos” movidos pela possessão, pelo apego aos bens, através da reunião de joias, de objetos em metais preciosos, e mais atualmente, de obras de arte de grandes artistas; a terceira refere-se ao “coleccionismo individual que se nutre de curiosidade e surpresa” e onde o colecionista expressa suas marcas de ordem “sensorial e intelectual” ou então motivado por fetichismo, como demonstração de poder e prestígio pessoal. Seguindo ainda esse trajeto de nomenclatura das formas de coleção os

autores especificam outras formas, como o colecionismo científico, ou a relação da passagem do individual para o coletivo, como no caso de acervos que deram origem a diversos museus europeus, definindo por fim que

Muchos coleccionismos modernos son de hecho identitarios, especialmente em la cultura occidental de lós últimos dos siglos, cuando la construcción del estado-nación requirió de la contribución de colecciones y museos por su aportación en el terreno de las representaciones simbólicas de carácter identitario. (Ibidem, p.30)

Todas essas intencionalidades estão por trás da composição de um acervo e suas possibilidades de uso e interpretação. Os documentos ou bens culturais reunidos em uma coleção estão também investidos de significações subjetivas que vão além da própria informação histórico-cultural primeira do objeto e sua origem. A trajetória do objeto enquanto bem que compõe esse acervo é uma trajetória temporal e que passa também a dizer muito desse objeto dentro do contexto que ele um dia fez e do qual hoje faz parte.

Derrida (2001) ao discutir as inúmeras experiências, vivências, problemáticas e possibilidades que se entrelaçam na composição de um acervo arquivístico vai beber na psicanálise freudiana para expressar a questão da teoria da institucionalização para a ciência do arquivo que se impõe na relação entre “a lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza”, o que propõe uma ideia de desconstrução e uma série de questionamentos, assim trazidos pelo teórico:

Esta desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites *declarados* intrasponíveis, seja o direito das

famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e o não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam a classificação ou a *ordenação*: o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? O que pertence ao sistema? À biografia ou a autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual? Nas obras ditas teóricas, o que é digno desse nome e o que não é? Devemos nos fiar no que diz Freud a esse respeito para classificar sua obras? Devemos acreditar em sua palavra quando apresenta seu *Moisés...* como um “romance histórico”? Em todos estes casos, os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida. (DERRIDA, 2001, p.14-15)

Tanto as concepções referentes às diferentes formas em que se organizam as coleções, quanto às inúmeras questões que se colocam em relação à organização de um acervo, trazem consigo a questão da singularidade de cada acervo para a análise do mesmo, algo que se coloca como um desafio ao pesquisador. O documento enquanto aporte de memória, além de seu próprio conteúdo escrito ou visual de um tempo ou de um acontecimento, é também personagem do contexto de formação do acervo. Ele passa a fazer parte da constituição da história organizacional do espaço que o preserva e essa atitude de preservação e todo o *corpus* de conhecimento utilizado para tal, como o acondicionamento, a disposição e o acesso, passam também a fazer parte da história do documento.

Retirado de seu espaço de uso cotidiano por diferentes motivações e investido de um reconhecimento enquanto bem cultural, o documento passa a ser visto dentro de uma nova dinâmica, entretanto, continua fazendo parte da relação semiótica que o homem estabelece através dele com o meio social. Pode-se relacionar a essa interação as cinco representações trazidas por Poulot (2009), com base no trabalho da socióloga Wendy Griswold, no que se refere ao acolhimento dos bens culturais:

A primeira é a interpretação (concebida como a elaboração da significação). A segunda identifica-se com o sucesso (a popularidade, avaliada pelo número de adeptos ou convertidos, ou por qualquer índice de estima manifestada). A terceira configuração entende-se em termos de impacto sobre o campo de referência cultural (a influência de um objeto cultural sobre a fisionomia de objetos do mesmo gênero). A quarta equivale a canonização (a aceitação desse objeto pelo grupo de especialistas, capacitados para conferir-lhe legitimidade). Enfim, o último elemento de recepção tem a ver com a duração (a persistência de um objeto cultural no tempo, graças a um conhecimento ampliado ou não)(POULOT, 2009, p.20-21).

Com base em tais raciocínios que se colocam quando da composição e trabalho com um acervo é que se parte para a reflexão sobre a utilização de documentos para a pesquisa científica. No caso do historiador os documentos apresentam-se como a fonte principal onde ancora suas hipóteses e escreve a história. Porém, é munido de conhecimentos prévios sobre o tema, sobre os acontecimentos e as categorias que eram caras ao período estabelecido pela pesquisa que se produz, a partir do conteúdo do documento, a escrita da história. Outro ponto importante refere-se

à consciência de que o escrito é também produto do momento presente do qual o historiador faz parte.

Após essas primeiras reflexões sobre a problemática dos acervos, e tendo em vista que tais questões precisam ser consideradas na constituição da pesquisa, passa-se a discorrer sobre o caso específico da pesquisa com o circo-teatro. Partindo de uma perspectiva interdisciplinar que se aplica ao trabalho em processo, busca-se refletir nos próximos tópicos sobre os diferentes documentos reunidos com a intenção de aprofundar o entendimento histórico da família de circo-teatro e o processo de continuidade e transformação da prática teatral que desenvolvem. Primeiramente aborda-se o uso de documentos escritos e imagéticos, em sua maioria jornalísticos e fotografias familiares, de um acervo familiar/profissional e posteriormente de documentos criados em função da pesquisa, ou seja, através de entrevistas que utilizam a metodologia da história oral.

O Teatro do Bebê: aportes documentais de uma atividade teatral tradicional

Pesquisar sobre o circo-teatro ou teatro de lona, tem se mostrado como um campo desafiador para a aplicação de uma metodologia de pesquisa única, com apenas uma base documental. Assim, tem sido necessária a busca de um diálogo entre diferentes fontes. Apesar da retomada histórica detalhada da trajetória do grupo não ser o objetivo principal da pesquisa, ela torna-se necessária para recontar, mesmo que parcialmente essa trajetória, para fundamentar a temporalidade do trabalho e a forma como se processa memorialmente na constituição do trabalho cênico as representações e a constituição de uma tradição familiar.

O circo-teatro consiste em uma prática cultural onde peças de teatro são realizadas no espaço da lona circense por um grupo de atores amadores. Trata-se daquilo que Silva (2007, p. 19-20) expressa como a teatralidade do espaço circense, ou seja, a

diversidade de formas artísticas que compõe o espaço circense, a multiplicidade de possibilidades de usos e linguagens disponíveis e o diálogo de diferentes expressões do seu tempo. Geralmente interligado por um ramo familiar, como é o caso da companhia de circo-teatro que é parte dessa investigação, tem no centro do trabalho um cômico protagonista ou o popular palhaço. Diferentemente do circo, no circo-teatro que se aborda nesse estudo, o espetáculo teatral é a única atividade desenvolvida.

Durante a década de 1920 diversas companhias de circo-teatro se formaram no Brasil e obtiveram respaldo devido “ao sucesso dos quadros teatrais junto à população, que não tinha fácil acesso à leitura, e a adesão de grupos teatrais que não tinham condições financeiras de manterem temporadas em teatros das capitais ou sustentarem viagens pelo interior” (PIMENTA, 2005, p.22).

O Teatro do Bebê, objeto dessa pesquisa, tem grande abrangência há algumas décadas na região sul e litoral do Rio Grande do Sul, com bastante intensidade na cidade de Pelotas/RS onde reside a maior parte da família atualmente. Nascido dentro do universo do circo-teatro José Ricardo de Almeida, o palhaço Bebê, é o proprietário e cômico principal da companhia familiar de teatro. Sua influência principal está na figura de seu pai José Epaminondas de Almeida, o Nhô Bastião, que deu início ao trabalho em 1929 no interior de São Paulo, onde junto com a irmã Izolina, de nome artístico Nh’Ana, ao circo-teatro Politeama Oriente³. Seguindo a

³ Conforme anúncios de jornais de diferentes estados do sudeste e do sul e dos relatos dos familiares o Politeama Oriente, sob a direção de Nhô Bastião (cômico com viés caipira) excursionou pelo interior do desses estados nas décadas de 1930, 1940 e 1950. O teatro móvel era feito com estruturas de madeira e zinco e viajava em trens e caminhões, e reunia famílias de atores que se revezavam também em outras funções na administração e manutenção da atividade. Os dramas e comédias apresentados pelos atores amadores iam desde releituras de clássicos da literatura mundial, sucessos do cinema, comédias de costume até textos escritos por integrantes da própria companhia. Os circos-teatro como o Politeama faziam temporadas de espetáculos em diferentes cidades com um variado repertório, alcançando um público que não tinha acesso aos bens culturais como o teatro e o cinema. O Teatro Serelepe e o Teatro do Bebê, dos irmãos Almeida, ambos itinerantes por

mesma linha do trabalho do pai, Bebê dá continuidade a uma atividade mambembe com um circo-teatro com capacidade para 500 pessoas. Em cena o seu personagem cômico é o centro dos espetáculos e os demais atores e atrizes - filhos, esposa, genros, noras, sobrinhos e netos – representam papéis secundários, são os “escadas”, como costumam nomear.

Apesar de utilizar-se de uma lona circense e da figura do palhaço, o trabalho teatral desenvolvido pelo grupo é voltado exclusivamente à encenação de peças teatrais, muitas dessas repassadas e readaptadas desde a época de seu pai. Mesmo com todas as mudanças trazidas pela tecnologia, pela televisão e outros meios modernos de entretenimento, o trabalho cênico desenvolvido pelo grupo encontra espaço e adesão junto ao público das localidades por onde passa, se reconfigura e se adapta as influências de seu tempo e aos espaços onde a lona é montada. A lona quadrada é erguida em algum terreno nos bairros ou no centro de pequenas cidades, em seu interior é colocado um palco italiano com toda a estrutura de bastidores, iluminação, sonorização, cenários e acortinamento e cadeiras móveis para o público. No entorno ficam os caminhões e ônibus que servem de camarins e também de moradia para alguns trabalhadores da família.



Figura 01

municípios do Rio Grande do Sul desde a década de 1960, são herdeiros dessa prática teatral mambembe e, com suas famílias, dão continuidade na atualidade a essa forma de teatro.

Imagem externa e interna do Teatro do Bebê em terreno na cidade de Rio Grande-RS. Fotografias: Darlan De M. Marchi. Data: 11 de maio de 2013.

O circo-teatro de hoje é herdeiro de uma prática cultural que foi marcante na cena brasileira a partir do final do século XIX e primeira metade do século XX. Eram espetáculos levados a lugares aonde as grandes obras teatrais não chegavam, compostos por uma miscelânea de atividades artísticas. As companhias circenses estrangeiras ou nacionais traziam em seu repertório o teatro, a pantomima e as farsas burlescas com palhaços, que inicialmente eram uma forma de distração do público entre um número acrobático ou de animais junto aos circos, mas passaram ao longo do tempo a ganhar destaque entre as atrações desses espaços culturais. Sobre uma dessas companhias que passaram por Porto Alegre ainda no século XIX, Athos Damasceno descreve:

O local era aprazível e os freqüentadores assistiam às demonstrações do circo, aboletados em cômodas cadeiras, ao ar livre, tomando cerveja e comendo salgadinhos. E a função constou de uma pantomima *O Desertor Condenado à morte*, de um *Cancã* pela jovem Rosina e seu apaixonado Brigaille, de um *Passeio de carro*, por Mme. Patafica, de *Várias Demonstrações Ginásticas*, pelos acrobatas Jacob, Jorge, Antônio, Carolina e Teresa e, finalmente, de uma grosseira sátira à Igreja - *A Ceia da Grande família*, servida pela cozinheira Mme. Cocô e pelo macaco padre Simão... (DAMASCENO, 1956, p. 166).

Hoje basicamente focado nas comédias e com um forte acento do grotesco e do teatro improvisacional, o Teatro do Bebê continua a basear-se nos textos e estrutura de outras épocas. O que

as modifica é o diálogo com temáticas contemporâneas e também a encenação centrada na figura do palhaço.

As fontes documentais que ora se apresentam para a pesquisa da trajetória da família Benvenuto de Almeida com o teatro mambembe refletem o próprio trabalho que realizam, ou seja, constitui-se também em um “acervo mambembe”. Consiste em alguns registros memoriais esparsos que o próprio grupo guarda, em sua maioria sem datações ou identificações e que por isso necessitam ser confrontados com registros da imprensa, mas principalmente de relatos orais.

Não se percebe na família do Teatro do Bebê o cuidado com a organização dos registros documentais e arquivos memoriais do trabalho artístico do grupo. O que o grupo possui como guarda são algumas caixas com fotografias esparsas, muitas sem identificação. Em algumas delas, os componentes do grupo sabem informar a cidade onde foi feita a imagem do espetáculo, outras rememoram o ano ou a década da imagem, outras, entretanto, não lembram mais nem um nem outro ponto que possa referendar temporalmente a imagem. No entanto, o que demonstram saber quase sempre é a peça em cartaz a partir da cena da fotografia, ou o momento que estava sendo representado naquela imagem – o personagem e a parte exata cena no contexto do espetáculo. Afinal as inúmeras peças cômicas estão presentes na memória atual do grupo, uma vez que estão em cartaz ainda hoje, sendo parte do repertório apresentado.

A falta de preocupação com a memória ou quanto à necessidade de um acervo fotográfico ou documental do grupo é consequência do mesmo estar em processo. Importa mais aos atores e família a próxima temporada do espetáculo, ou a venda de ingressos para a apresentação da próxima noite, do que o registro imagético ou documental do espetáculo apresentado já pela enésima vez sobre o palco. O trabalho está assim dentro de uma dinâmica de organização e também da tradição do grupo familiar.

Assim, apresenta-se como um desafio o trabalho de perseguir pistas documentais que ajudem a retomar historicamente o trajeto de um grupo itinerante que há mais de 80 anos segue em atividade. A maioria dos poucos documentos guardados pelo grupo se concentram no espaço temporal entre a década de 1980 até os dias atuais. Entre os arquivos familiares que foram disponibilizados pela família para a pesquisa encontram-se recortes de notícias de jornais e alguns documentos referentes a temporadas do grupo em diferentes cidades. Os documentos encontram-se armazenados em uma pasta, de forma aleatória. A família possui poucos registros em documentos da primeira geração do teatro.

O trabalho desenvolvido pelo grupo mesmo com toda a carga tradicional nos traços de organização familiar e do trabalho cênico e mesmo com as dificuldades impostas pelo momento contemporâneo, não faz parte ainda, no que se refere aos seus detentores, de um contexto de preservação memorial, ou de valoração histórica do trabalho. Percebe-se assim que esse olhar memorial e histórico é muito mais um olhar forasteiro.

Nesse caso, pode-se arriscar a dizer que não há uma atuação aprofundada por parte da família, da ânsia memorial contemporânea da qual trata Candau, e que a explicita no seguinte colocação:

[...] a paixão memorial pode revelar uma rejeição da representação que fazemos de nossa identidade atual, projetando no passado e, por vezes, ao mesmo tempo no futuro uma imagem do que gostaríamos de ter sido, imagem obsessiva que nega as alterações e a perda, ou imagem alucinada da beleza do morto, construída a partir de arquivos, traços, monumentos, objetos, relíquias, ruínas e vestígios. (CANDAU, 2011, p.18)

A família detentora do trabalho utiliza-se dessa historicidade para a promoção do trabalho, como se nota em diferentes reportagens e discursos, mas não se observa o mesmo quanto a guarda dos suportes memoriais que ajudam a contar essa história. Assim, a memória permanece presente de alguma maneira no cotidiano do fazer teatral e da vivência familiar, porém ela é recriada, ressignificada no presente, por isso talvez se espelhe no passado, mas não se apegue a esses referenciais de uma forma apaixonada conforme a reflexão anterior trazida por Candau.

Assim como na dinâmica da família, filhos se casam, netos nascem, familiares morrem, na dinâmica do teatro os espetáculos prosseguem com novos atores, novas releituras do texto com improvisações atuais. Familiares e atores participam da mesma dinâmica, a vida do palco também é a vida em família e vice-versa. Esse acervo familiar e teatral precisa ser visto no conjunto e recebe pouca atenção por parte de seus detentores, uma vez que a memória não está no papel guardado, mas naquilo que está sendo vivido. Como afirma Nora (1993, p. 09) “a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução”.

As fotografias de espetáculos, os poucos recortes de jornais de algumas cidades por onde passaram, bem como cartas de fãs e admiradores, estão guardadas junto com as fotos familiares de casamentos, festas de aniversários, comemorações familiares. Não há a classificação entre um e outro, uma vez que o trabalho e a família constituem elos que se complementam. O olhar sobre o trabalho não ganhou um status em separado, onde se mostra como necessário a guarda e classificação dos documentos, ele está no mesmo patamar da vida em família. Ele é a vida em família e a vida em família compõe o trabalho cênico.

O uso da história oral: a sua dinâmica e o diálogo com outros documentos

A história oral é uma “arte multivocal”, que nasce da relação, do encontro entre aquele que narra e do historiador que recolhe a narrativa, uma vez que é nesse encontro específico que “os conteúdos da memória são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo”. Assim, o papel do pesquisador é o de provocador de memórias e performances verbais, uma vez que a própria palavra “entre/vista” remete a “uma troca de olhares”, e que é nessa troca que pesquisador e narrador se percebem e passam “a modelar seu próprio discurso a partir dessas percepções” (PORTELLI, 2010, p.19-20). Essa relação vai além de uma simples metodologia de pesquisa, ela se complexifica e traz consigo uma série de questões que partem dessa relação dialética e que atuam diretamente na constituição da pesquisa.

A construção narrativa não se dá apenas através da verbalização de algo que é externado pelo entrevistado durante sua relação com o entrevistador. Narrar se dá também através dos discursos ocorridos a partir da interligação de diversos meios materiais e simbólicos (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 527). As implicações exteriores convergem na relação que se estabelece, influenciando no que é trazido pelo entrevistado. O que não foi verbalizado também passa a fazer parte da narrativa, a percepção de conjunto do pesquisador constitui a narração, o lugar físico, a condição psíquica daquele que narra, o ambiente em diálogo com o tema da pesquisa, a disponibilidade de tempo e os lugares sociais e hierárquicos, compõem o conteúdo do documento que está sendo gerado (DELGADO, 2006, p. 21).

No caso da pesquisa sobre o Teatro do Bebê, no que tange a história oral, aplicou-se uma metodologia que busca analisar diferentes formas narrativas sobre alguns temas pré-determinados pelo pesquisador. O roteiro de entrevistas foi dividido nas seguintes temáticas: a) trajetória da família com o teatro: memórias e histórias; b) o palhaço Bebê: relações ator/personagem e palco/família; c) o cotidiano do trabalho: papéis e funções estabelecidas; d) mudanças de repertório de dos modos de fazer:

percepções da família/atores sobre as mudanças internas e externas em relação ao trabalho teatral.

Partindo de tais tópicos, a ideia foi ouvir diferentes pessoas em diferentes funções na estrutura do trabalho e da família. Isso demandou ir além de uma escuta exclusiva do ator José Ricardo de Almeida, o Bebê, ator principal, chefe da companhia e pai e avô da família. Para a compreensão de como ocorre o funcionamento do teatro de lona contemporâneo, bem como os discursos que engendram a identidade do grupo, foi necessário buscar-se outras vozes além de uma escuta biográfica do palhaço Bebê. Em uma das entrevistas realizadas foi ouvido o filho mais velho, que possui um circo-teatro em outra cidade, onde trabalha com seu núcleo familiar (esposa e filhos), mas que também atua ainda na companhia do pai quando necessário. Outra entrevistada foi com a esposa do palhaço Bebê, Ana Maria, filha de atores circences, mãe, avó, dona-de-casa e atriz nas peças. Também foi feita uma entrevista em conjunto com um casal de sobrinhos que moram em um ônibus junto ao espaço da lona e atuam como organizadores do espaço – bilheteria, secretaria, contra-regagem e também como atores em cena.



Figura 02

Cena do espetáculo “Bebê o astro da Rede Globo” , em cena Bebê o sobrinho Silvério e o filho Vinicius. Ao lado após o espetáculo com a esposa Ana Maria a filha Michele e a neta Antonela. Local: Bairro Dunas na cidade de Pelotas/RS. Fotografias: Darlan de M. Marchi. Data: 22 de abril de 2012.

Para a definição dos entrevistados, e dos temas abordados no roteiro de entrevistas levou-se em conta o que alerta Tourtier-Bonazzi (2006, p. 237) quanto a consideração de variantes como sexo, idade, profissão, origem social ou ocupação. A intenção da escolha empregada está na possibilidade de trazer para dentro da pesquisa os diferentes olhares sobre uma temática comum, compartilhamentos memoriais contados sobre diferentes perspectivas de quem as vive em conjunto, mas de formas e percepções diferenciadas. Tal intencionalidade vem de encontro com as palavras de Portelli (2010, p.35) quando lembra que “a história oral é uma arte que requer vários sujeitos, para os quais a diferença é tão necessária quanto à consonância. Muito da dramaticidade e da eloquência da entrevista derivam da consciência da separação e da diferença que existe entre nós”. Esse “nós” do qual fala o autor vai além da relação dos indivíduos envolvidos com o universo do objeto da pesquisa, nesse caso do circo-teatro, ele se estabelece nessa relação com o pesquisador mediado pelo ambiente espacial e emocional em que se estabelece.

Diferentes relações foram vivenciadas na construção do trabalho e que precisaram ser consideradas quando da interpretação do pesquisador, uma vez que este está agindo diretamente na composição daquilo que é expresso pelos entrevistados. Uma conversa que se estabelece dentro da lona do circo em um horário qualquer, é diferente de uma conversa no camarim antes do espetáculo com o público esperando para o início do espetáculo. Assim, uma entrevista em um ambiente familiar da sala da casa da família, também traz implicações que são diferentes da conversa dentro do ônibus onde moram componentes do grupo. Os ambientes espaciais possibilitam o desencadeamento de narrativas que são suscitadas tanto pelo entrevistado como pelo entrevistador. A presença de outras pessoas no ambiente, assim como a possibilidade de uso de fotografias e outros documentos mostrarem-se como dispositivos para a recordação e facilitam a

fluência narrativa e são pontos que precisam ser levados em conta na análise das entrevistas (TOURTIER-BONAZZI, 2006, p.236).

Além das questões físico-espaciais, estão as relações pessoais e emocionais empregadas, bem como nas escolhas do que narrar e do que calar. Os consentimentos das memórias compartilhadas e os atritos que se desvelam no narrar estão em jogo todo o momento. No que se refere aos objetivos centrais da pesquisa, nesse caso às referências a memória e suas tramas híbridas, – hibridismo que coincidentemente também se reflete nas influências artísticas que compõe a tradição do circo-teatro – há a demanda da reflexão por parte do pesquisador, uma vez que,

[...] a dinâmica historiador-narrador é mediada no trabalho de história oral pela construção social da memória. [...] Historiadores orais escolhem as vozes que eles desejam narrar escolhendo alguns narradores e não outros e eles, frequentemente, escolhem as estórias que eles desejam que os narradores lhe dêem voz, procurando algumas memórias e outras não. (ERRANTE, 2000. p. 168)

Os documentos orais investidos de um rigor metodológico mostram-se, em diálogo com os documentos escritos, como uma robusta fonte para um olhar histórico e crítico sobre as experiências humanas. Além do mais, cabe ressaltar que a história oral traz consigo a polivalência da possibilidade de diálogo com diferentes disciplinas na construção do conhecimento. Segundo Lozano (2006, p. 19) “a história oral é um ponto de contato e intercâmbio entre a história e as demais ciências sociais e do comportamento, especialmente com a antropologia, a sociologia e a psicologia”.

Assim, o direcionamento da pesquisa ocorreu nessa interlocução passado/presente na busca de se entender como ela se processa na família de circo-teatro hoje, em consonância com as pontes que podem se estabelecer a partir dos assuntos trazidos

pelos entrevistados. Assim, ao mesmo tempo em que o roteiro tem um objetivo claro ao pesquisador, ele não é algo fechado. Um exemplo disso, na pesquisa desenvolvida, foi os próprios entrevistados que são trabalhadores da cena. Acostumados com o público e com grandes plateias, eles são eloquentes em seus relatos e trazem muitas vezes assuntos que a um primeiro olhar poder-se-ia dizer que escapam do roteiro, mas através de um olhar mais apurado dialogam mais adiante com inflexões necessárias para o entendimento da constituição identitária do grupo.

As escolhas feitas para a pesquisa com o Teatro do Bebê não se fecharam na questão histórica do passado do grupo, lançou-se a tentativa de encaminhar as entrevistas no sentido de estabelecer um paralelo entre essa história do passado familiar ligado ao teatro e a comparação com o trabalho teatral da atualidade. Nesse ponto apresentou-se o desafio maior, o de como classificar na própria escrita esses documentos e buscar em paralelo contar uma história familiar e fazer uma reflexão acerca do trabalho na atualidade. Entendeu-se no decorrer da análise que não há como fragmentar essas questões, elas estão em diálogo o tempo todo.

Assim como a história oral e sua “multivocalidade” de base multidisciplinar, o circo-teatro está colocado em um campo multifacetado, que é resultado de continuidades e de novas práticas e influências colocadas nos espetáculos. Para Silva (2007, p. 22) isso diz respeito às trocas e interações com espaços por onde os artistas passaram e através da ressignificação de diferentes linguagens artísticas que compõe o espaço circense. Sendo assim, o universo das fontes documentais para a pesquisa nesse campo que se refere à história, memória e identidade de uma família de circo-teatro não pode estar dissociada da compreensão da forma como se constitui o trabalho e a organização do universo teatral que é também o ambiente familiar do grupo.

Considerações finais

A “problemática dos arquivos”, conforme expressa Derrida (2001) desestabiliza a ordem e explicita as possíveis e diferentes intencionalidades de um acervo. O trabalho de pesquisa pode ser visto como um fator que se insere nesse contexto, uma vez que é desenvolvido com uma intenção, um objetivo. Pesquisar é reunir documentos, sistematizá-los metodologicamente e dar-lhes voz - uma entre as muitas que poderiam ser dadas. Assim, o pesquisador se utiliza de diferentes fontes e acervos e também acaba por reuni-los dentro de uma nova dinâmica.

Nessa mesma linha, no caso da pesquisa com o circo-teatro trazido como exemplo para a reflexão tecida nessas páginas, foi necessário compreendê-lo enquanto um objeto múltiplo e não linear que exige o uso de fontes documentais diversas para seu entendimento histórico e compreensão da sua atuação no presente. Entretanto, essas fontes documentais precisam dialogar entre si respeitando o rigor científico, mas também abertas à flexibilidade e a sensibilidade necessária para o trato com o tema.

Dessa forma, aquilo que às vezes pode mostrar-se como algo problemático ao historiador como a falta de documentação abundante, de datações precisas, de um acervo documental organizado, do alcance e convencimento do narrador para a entrevista (tendo que adaptá-las aos horários do grupo e as questões familiares), da importância de desacomodar-se e sair a campo para a observação das relações e assistência do espetáculo sob a lona, tem se mostrado por fim como processos necessários na compreensão do objeto. Não uma compreensão que se dá apenas na análise dos documentos e seus conteúdos, mas também do processo que levou a reunião desses documentos para a pesquisa. Todo o trabalho desenvolvido mostrou que é preciso confrontar a pesquisa com as próprias escolhas feitas e os caminhos que a levaram até suas conclusões.

Referências bibliográficas

- BROCKMEIER, Jeans; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas um paradigma alternativo. In: *Revista Psicologia: Reflexão e Crítica*. Porto Alegre, vol 16 nº 3, 2003, p. 525-535.
- CANAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX* (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral: Memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. *História da Educação*. ASPHE/ FaE – UFPel. N.8, setembro, 2000. p. 141-174.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HERNÁNDEZ, Josep Ballart; TRESSERAS, Jordi Juan i. *Gestión del patrimônio cultural*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.
- LOUZADA, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, nº 10, p.7-28, dez.1993; Trad. Yara Aun Houry. São Paulo: PUC.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia: A vida do autor de - E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

- PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História Oral*. Trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII – XXI: do monumento aos valores*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos:propostas metodológicas. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

Recebido em: 16/07/2013

Aprovado em:16/08/2013

Publicado em: 04/10/2013