

LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR

MASCATES DE SONHOS

**(As experiências dos artistas de circo-teatro em Santa
Catarina - Circo-Teatro Nh'Ana)**

Dissertação apresentada como
exigência parcial para obtenção
do Grau de Mestre em História à
Banca Examinadora da
Universidade Federal de Santa
Catarina, sob a orientação da
Professora Doutora Maria
Bernardete Ramos Flores.

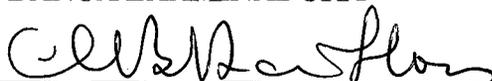
**Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis
2000**

**MASCATES DE SONHOS
AS EXPERIÊNCIAS DOS ARTISTAS DE CIRCO-TEATRO EM
SANTA CATARINA – CIRCO-TEATRO NH'ANA**

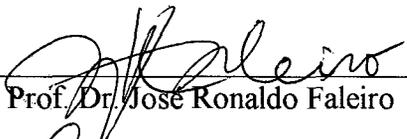
LOURIVAL ANDRADE JÚNIOR

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de
MESTRE EM HISTÓRIA DO BRASIL

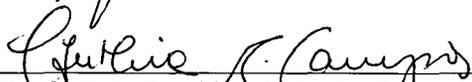
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores (Orientadora) (UFSC)



Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (UDESC)



Prof.^a Dr.^a Cynthia Machado Campos (UFSC)

Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa (Suplente) (UFSC)



Prof. Dr. Artur Cesar Isaia
Coordenador do PPSH/UFSC

Florianópolis, 23 de novembro de 2000.

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

Orientadora: Prof. Di[^]. Maria Bemardete Ramos Flores

Defesa: 23 de novembro de 2000.

Estudo sobre as experiências dos artistas de circo-teatro em Santa Catarina, tendo como referência o Circo-Teatro Nh'Ana. Analisa suas relações com as cidades que visitavam em seus mambembars pelo estado e fora dele e suas relações com a política, religião e a arte teatral.

SUMÁRIO

1 - RESUMO	2
2 - ABSTRACT	3
3 - AGRADECIMENTOS	4
4 -INTRODUÇÃO: CURIOSIDADES E DÚVIDAS	6
5 - EXPERIÊNCIAS DO CIRCO-TEATRO NH'ANA: COTIDIANO E PERIPÉCIAS	13
6 - SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO XX	62
7 - FESTAS POPULARES/ESPETÁCULOS POPULARES/CIRCO MODERNO: ORIGENS DO CIRCO-TEATRO	70
8 - FAZER E CALAR: CONTEXTO DO CIRCO-TEATRO E A POLÍTICA	79
9 - OS TEXTOS: NH'ANA E SEU OLHAR SOBRE O MUNDO	97
1.º ATO – “O DESTINO DE DUAS VIDAS”	
2.º ATO – “SEU GRANDE SACRIFÍCIO”	
3.º ATO – “NÃO ME CONDENES MEU FILHO”	
4.º ATO – “FATALIDADE”	
5.º ATO – “ADIOS PAMPA MIA”	
6.º ATO – “O SACERDOTE E O BANDOLEIRO”	
7.º ATO – “MARISIA”	
8.º ATO – “O CASAMENTO DE NHO BASTIÃO”	
10 - DAS COXIAS	148
11- BIBLIOGRAFIA	152
12 - ANEXOS	155

1-RESUMO

Esta pesquisa busca dar visibilidade aos artistas de circo-teatro em Santa Catarina e no Brasil.

Buscando as pistas deixadas por seu caminhar pelo interior do Estado, contando histórias e apresentando seus espetáculos em lugares onde o entretenimento era quase inexistente.

O Circo-Teatro Nh'Ana e seus personagens serão os condutores desta viagem pelo interior do Estado, onde levaram o sóiho de liberdade para muitos e a preocupação para outros, por serem mambembes e contrariarem o desejo do Estado de construir cidadãos-trabalhadores sedentários.

Das origens do “circo moderno” ao nascimento deste gênero teatral, com o advento da introdução de espetáculos teatrais (comédias e melodramas) a estrutura do circo, até sua decadência. Mascatear sonhos por pequenas cidades e depois competir nestes mesmos locais com a mídia eletrônica, foi uma prova de resistência e de táticas de sobrevivência.

Mesmo após sua quase extinção total em Santa Catarina estes artistas ainda guardam na memória seus momentos de auge e sofrimento, mas está também bastante vivo nas lembranças do público que com eles sonhou, chorou e sorriu, sob a lona de um circo-teatro ou do zinco dos pavilhões.

2 - ABSTRACT

This research seeks to provide a clear view to the circus-theater artists both in Santa Catarina and in Brazil.

Looking for the tracks left by their walk through the State's countryside, telling stories and presenting their shows in places where the entertainment was almost nonexistent.

The Circo-Teatro Nh'Ana and its characters will be the drivers in this trip through the State's countryside, where they took the dream of freedom to many and the concern to others, for being solitary places and going against the desire of the State to build sedentary citizen-workers.

From the origins of the " modern " circus to the birth of this theatrical gender, with the coming of the introduction of theatrical shows (comedies and melodramas) the structure of the circus, until its decadence. To peddle dreams for small cities and later to compete in these same places with the electronic media, was an endurance and survival tactics test.

Even after its almost total extinction in Santa Catarina, these artists still keep in their memory moments of climax and suffering, but it is also quite alive in the expectators' memories that have dreamed cried, and smiled with them, under the canvas of a circus-theater or of the tin roofs of the pavillions.

3 - AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente aos meus pais e avós que sempre estiveram ao meu lado em todos os meus projetos.

Sempre foi fundamental o apoio daqueles que vem sonhando comigo nestes últimos dez anos , fazendo do teatro uma forma de nos conhecermos melhor . Obrigado ao Grupo Teatral Acontecendo Por Aí.

Agradecimentos muito especiais aos meus amigos de luta e de eternas buscas , Charles Narloch (ex-Diretor de Artes da FCC) , Jorge Vermelho , Valmor Beltrame (o nosso Nini), André Carreira (por seus toques sempre instigantes), Eliane Lisboa (minha eterna parceira na arte de descobrir o âmago dos textos teatrais), José Ronaldo Faleiro (sempre presente) , Eduardo Montagnari (pela entrevista *com o Grego e por* sua preocupação constante com o andamento da pesquisa) e Silvana Garcia (pelos livros que me foram muito úteis).

Não poderia deixar de agradecer ao pessoal da Pousada Ilha do Rio em Porto de Cima (Morretes - PR), que nos momentos mais tensos da pesquisa e onde eu precisava de mais concentração fizeram de tudo para que isto se concretizasse, meus cúmplices France, Amilton e Míriam.

Um especial agradecimento aos meus alunos de História Medieval no Curso de História da UNIVALI, pela paciência de me esperar para o início das aulas , enquanto eu retomava de Florianópolis naqueles difíceis dias de congestionamento . Aos meus amigos companheiros do Departamento de História , em especial a Mariene de Fáveri , José Roberto Severino , Cristiane M. Barreto , José Bento Rosa da Silva e Luiz Felipe Falcão .

Muito obrigado a minha orientadora Professora Doutora Maria Bemardete Ramos Flores , por sua dedicação e senso de liberdade que me propiciaram mergulhar com segurança e paixão neste trabalho . Aos funcionários do Departamento de Pós- Graduação em História da UFSC , meu abraço , principahnente a sempre prestativa e carinhosa Nazaré.

Com muito amor, meu eterno agradecimento aqueles que suportaram a minha ausência em vários momentos , minha amada esposa (companheira , amiga , confidente e amante) Mônica, e meus adorados e ardorosos filhos Gabriel e Maeve.

Claro , o meu mais sincero e enorme agradecimento , aos meus entrevistados e personagens principais desta pesquisa , Tareco , Vó Biga , Maria José , Maicon , Tito Janguinha, Grego. Sem vocês isto tudo teria ficado nublado e sem visibilidade.

Obrigado , Nh'Ana { in memoriam) por você ter construído um sonho e lutado por ele até o fim .

4 - INTRODUÇÃO: CURIOSIDADES E DÚVIDAS

Tudo começou em 1995, quando eu me encontrava Gerente de Artes Cênicas da Fundação Catarinense de Cultura em Florianópolis, e chegou em minha mesa umas fotos sobre um determinado circo-teatro que havia percorrido o interior de Santa Catarina e outros estados entre as décadas de 40 e 70, uma mulher era a proprietária e seu filho, o Palhaço Tareco, ainda vivia na cidade de Garopaba (SC). Estas informações me foram dadas por uma moça que conhecia esta família de circenses e estava procurando uma forma de recolocá-los, e, conseqüentemente, seu trabalho, no movimento teatral catarinense. Dei todas as informações necessárias e ela partiu, deixando comigo algumas *fotos*.

Naquele momento, algumas perguntas me vieram a cabeça. Então, busquei alguns livros sobre a história do teatro brasileiro, para procurar informações mais precisas sobre o circo-teatro no Brasil.

Para minha surpresa, as informações eram muito escassas.

O desejo de conhecer este gênero teatral e a experiência destes artistas mambembes, fizeram nascer a vontade de desenvolver uma pesquisa sobre este assunto. Mas, não queria apenas descrever a história de vida destes personagens vivos do Circo-Teatro Nh'Ana, e sim, perceber o porquê do silêncio nos manuais de história do teatro no Brasil e Como estes artistas conviveram com vários momentos importantes da vida política no Brasil, sem nunca terem sido perseguidos.

Onde se inseria o circo-teatro nas modalidades de lazer e controle do estado brasileiro? Qual a participação destes artistas na construção do estado nacional ? Como

eram vistos pelas cidades do interior que eles penetravam e como articulavam estas relações ?

Foram várias as minhas indagações, que deveriam encontrar respostas ou apenas pistas no caminho percorrido por estes artistas. A pesquisa se tomou um desafio no momento em que percebi que estava percorrendo uma trilha nunca, ou muito pouco, explorada. Aumentando a dificuldade, era uma pesquisa que realmente tinha que caminhar atrás de seus passos, visto o circo-teatro ser uma atividade nômade e suas marc[^] eram deixadas por onde passavam.

As minhas perguntitas iniciais foram se desdobrando em outras no decorrer do processo, fazendo com que o tema se tomasse cada vez mais excitante e desafiador.

Na busca por entender melhor o universo que estaria penetrando, entrevistas foram feitas com os personagens que atuaram diretamente na construção do Circo-Teatro Nh'Ana. Suas memórias foram revisitadas, e neste momento a atenção do historiador deve estar mais aguçada, pois sabemos que a memória é seletiva, o passado pode ser mitificado, e o entrevistado se torna narrador

“...muitos entrevistados vão unir o saber cotidiano de experiências vivenciadas intensamente a uma compreensão da vida e do mundo, que transcende as determinações imediatas. Eles se descobrem narradores...”¹

¹ MONTENEGRO, Antonio Torres. História Oral e memória, a cultura txipular revisitada. São Paulo; Contexto, 1992.p.44.

Para evitar a unilateralidade, entrevistei tanto os proprietários do circo-teatro, como também funcionários que passaram pela companhia, tentando estabelecer um paralelo e uma reflexão sobre as falas de todos estes artistas.

É perceptível os momentos de auge do teatro tradicional brasileiro. Houve a fase dos atores (João Caetano, Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira), dos dramaturgos (Artur Azevedo, Martins Pena, Nelson Rodrigues), das companhias (TBC, Maria Delia Costa, Oficina, Arena) e dos diretores (Ziembinski, Gianni Rato, Antunes Filho), mas pouco se fala da fase do circo-teatro no Brasil. Muitos destes grandes atores brasileiros, passaram pelo circo-teatro ou por categorias teatrais próximas a este gênero e mesmo assim relega-se a um estágio inferior na arte teatral. Por isso a dificuldade de precisar o auge do circo-teatro em nosso país, pode-se aproximar esta análise, afirmando-se que a partir da década de 20 do século XX, esta modalidade mambembe de teatro começa a se popularizar no interior do Brasil. Chega a abranger boa parte do território brasileiro, principalmente o sul, sudeste e nordeste nas décadas de 40 e 50. Estas foram as décadas mais importantes para o Circo-Teatro Nh'Ana, e pela proximidade das experiências com outros circos-teatros, deve ser para estes também as décadas de auge. Com a chegada das décadas de 60 e 70, e o interesse do governo em popularizar os meios de comunicação de massa no país, a televisão começa a penetrar nos lares brasileiros, primeiramente nos grandes centros, mas com o tempo vai também adentrando as casas no interior. O circo-teatro começa a buscar alternativas de sobrevivência. Na década de 80 a decadência já era sentida em todos os cantos, palcos e picadeiros. A televisão, os mega-shows, os mega circos acrobáticos, as comodidades do vídeo cassete, a violência que vai também chegar ao interior, vão aos poucos tirando o público do circo-teatro, e as lonas ou pavilhões vão sendo desmontados para sempre. Os palhaços vão fazer suas graças nos grandes circos, onde dividem seu

espaço com animais, trapezistas e malabaristas, ou então em algum programa infantil na televisão. O melodrama vai continuar fazendo parte da vida do interiorano, mas agora com os requintes das novelas e dos grandes astros construídos pela mídia eletrônica.

Estas histórias do circo-teatro, mereceram até hoje pouco destaque nos estudos, tanto da área teatral, quanto da historiografia. Alguns autores como José Guilherme Cantor Magnani e Maria Thereza Vargas, em seus livros "*Festa no Pedacão: Cultura Popular e Lazer na Cidade*" e "*Circo: Espetáculo de Periferia*", respectivamente, traçam um excelente panorama do circo-teatro em bairros próximos a cidade de São Paulo. São circos que perambulam dentro de um espaço periférico a um grande centro urbano, tem um mambembar restrito e diretamente ligado a capital paulista. Já Nelson de Araújo em "*O Teatro do Pobre: Notas de Cultura Popular*" e Regina Horta Duarte em "*Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*", fazem uma incursão dentro de suas obras e pesquisas, sobre o circo-teatro mambembe que passava pelo interior do Brasil. No caso de Duarte, sua análise se fundamenta nos circos-teatros que passavam por Minas Gerais no período definido em sua pesquisa. Araújo, entre suas notas sobre cultura popular, abre um espaço para o circo-teatro e seus personagens no nordeste, principalmente no Recôncavo Baiano e faz um mergulho no circo-teatro no sul do Brasil. Vale destacar, também o trabalho de Roberto Ruiz em "*Hoje Tem Espetáculo? As origens do Circo no Brasil*". Nesta obra o autor nos apresenta os grandes circos brasileiros e suas origens, enfatizando as famílias circenses mais importantes e aproveita para nos introduzir nas origens do circo-teatro no Brasil, destacando a figura de Benjamim de Oliveira, segundo o autor, criador deste gênero teatral no Brasil.

Uma obra específica sobre o tema "circo-teatro", não se tem notícia no país. O tema sempre é tratado de forma passageira dentro de uma contextualização maior. Um

mergulho somente sobre esta forma de levar o teatro para o interior ainda não ocorreu em nenhuma publicação brasileira.

Quando esta pesquisa se refere a “interior”, estou definindo este espaço como o local desprovido de imia política de entretenimento. São cidades de pequeno porte que estão fora do circuito dos grandes espetáculos. O circo-teatro vai ocupar justamente este vazio deixado pela indústria e política do entretenimento. Vale ressaltar que até mesmo os grandes circos (Vostok, Garcia, Stankovitch, Mexicano, entre outros), sempre preferiram as cidades de médio e grande porte, já que sua estrutura física e de mídia é muito maior e consegue arrebanhar um grande público.

É importante-perceber que este tema não está isolado da vida nacional. O circo-teatro conviveu com várias formas de governos e políticas culturais, sobreviveu a todas e começou a ficar moribundo somente com o advento da televisão. A arte teatral, no caso desta pesquisa, ou serviu aos interesses do Estado, ou se contrapôs a ele. No caso do objeto de pesquisa, o circo-teatro, são várias as evidências de que ele se calou diante das políticas autoritárias como forma de sobrevivência e, de outro lado, porque em suas práticas cotidianas e em suas falas, o desejo de uma sociedade ordeira, respeitadora das leis, cumpridora das determinações estatais e com um forte apelo moralista, se adequava aos anseios do Estado para com a sociedade que ele planejava. A compactuação com as falas do poder instituído, esteve presente como tática destes mambembes de continuar viajando pelo interior do Brasil, dilatando um pensamento almejado, e garantindo sua sobrevivência. Era premeditado esta prática e este discurso ? Provavelmente, não. Os artistas de circo-teatro, e especificamente o Circo-Teatro Nh’Ana, acreditavam no que diziam, nunca foram forçados a nada e tinham convicção de que estavam contribuindo para uma sociedade mais justa e fraterna, onde o bem sempre vencia o mal, por suas qualidades morais e cristãs.

o circo-teatro acabava colaborando, sem perceber diretamente, na construção de uma sociedade cumpridora de seus deveres para com o Estado. O lazer estava colocado como forma de entretenimento e de mensageiro. O trabalho, a honestidade^ o amor a pátria, o respeito à hierarquia, a coragem em combater os perversos e pervertidos, o temor a Deus, o riso que era gerado sem pornografia e que sempre respeitava as famílias, faziam destes artistas os interlocutores entre o projeto dos governos e o seu público, a sociedade brasileira. Havia uma dupla complacência. O circo-teatro não questionava as práticas dos governos, e estes não os impediam de perambular. Além do que, as peças apresentadas em nada feriam os mandatários e seus projetos, pelo contrário iam ao encontro de seus desejos de nação. Alguns autores ajudam a pensar nestas premissas, como Alcir Lenharo em "*Sacralização da Política*", onde demonstra como, por exemplo, a rádio tinha além da função de entreter, também de funcionar como divulgador e construtor do Estado pensado por Getúlio Vargas e os getulistas. Também Renato Ortiz, mostra como a cultura pode ser fundamental para a construção de imia identidade nacional, em suas *ohr*^ "*A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*" e "*Cultura Brasileira e Identidade Nacional*". Entre tantos outros, vale ainda um destaque a obra "*'Liberdade é Uma Calça Velha, Azul e Desbotada*' - *Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964)*", de Aima Cristina Camargo Moraes Figueiredo, onde traça a relação entre a publicidade e a cultura como propagandeadoras dos projetos e desejos dos governos perante a sociedade consumidora de bens e lazer.

Independente das respostas ou pistas que encontrei, acredito na importância desta pesquisa e de outras que estão sendo feitas no Brasil, no tocante a dar visibilidade artística e histórica a estes artistas que deram sua vida pela arte teatral mambembe, enfrentando uma série de problemas financeiros e de reconhecimento de seu trabalho. Não

me cabe o julgamento. As impressões e conclusões caberão aos que desejarem conhecer e se relacionar com o mundo do circo-teatro e de nossos personagens principais: Nh'Ana e sua trupe.

5 - EXPERIÊNCIAS DO CIRCO-TEATRO NH'ANA: COTIDIANO E PERIPÉCIAS

*“Sob a escritura fabricadora
e universal de tecnologia
subsistem lugares opacos e
teimosos.”²*

Perambulando entre cidades do interior do Brasil, os artistas de circo-teatro deixaram sua marca na trajetória do fazer teatral brasileiro, mesmo que correndo por fora dos grandes centros de consumo cultural, e na maioria dos casos utilizando-se de técnicas artísticas fortemente criticadas pelos especialistas em artes cênicas. De qualquer maneira esta forma de fazer espetáculos sobreviveu e deixou seu recado em muitas cidades e vilas.

Na década de 40 no sul do Brasil fazia muito sucesso um circo-teatro chamado Circo-Teatro Oriente, que tinha como proprietário Nhô Bastião. Este circo viajava o interior do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina e São Paulo. É aqui que começa nossa história. Nhô Bastião convidou sua irmã que morava com um filho em Sorocaba, interior de São Paulo. Ela se chamava Isolina Almeida de Oliveira, que passou a ser conhecida por Nh'Ana, e seu filho. Benedito Alves Camargo (que além do circo, também trabalhou como protético), e se chamará com o caminhar destes mambembes. Palhaço Tareco.

Nh'ana havia se separado do marido devido ao alcoolismo deste, vivia com um salário fixo de professora e depois de escritã 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. Depois continuou sustentando, mas em um circo-teatro.

O Circo-Teatro Oriente viajou pelo interior dos estados do sul e do sudeste. Em 1936, Nh'ana casou-se com um funcionário do circo, José de Oliveira, conhecido por

² CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 309.

Mineiro, que depois de alguns anos comprou o Circo de Nhô Bastião, mudando o nome para Circo-Teatro Nh'ana, permanecendo assim até a década de 80.

As viagens eram feitas de caminhão, jinto com o circo e seus cenários, ficando apenas a função de alguém ir na fi-ente para a próxima cidade, organizar a chegada e conseguir os alvarás necessários para a montagem do circo. Levavam nos caminhões também alguns utensílios para a casa, como fogão e pia (isto já na década de 70).

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. ⁴

Esta semelhança realmente se faz presente, porém o modo de vida destes dois grupos são muito diferentes, tanto em posturas culturais como de relacionamento com a população encontrada nas cidades.

Este nomadismo dos circenses pode ser comparado também ao dos cangaceiros e demais grupos que sempre estão em movimento, fazendo de seu caminhar uma produção de “território em movimento”, alargando suas possibilidades e não fixando-as.

"As fronteiras do território cangaceiro, são portanto, virtuais, fluídas. Parecem diluir-se, constituindo um limite sempre além, sempre possível, aberto, portanto. ” ^

[^] Praça é o termo usado para uma temporada em uma determinada cidade,

⁴ DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995. p. 82.

[^] MARQUES, Ana Cláudia. Andarilhos e Cangaceiros - A Arte de Produzir Território em Movimento. Itajai: Ed. da Univali, 1999.

Chegando na cidade os artistas se instalavam em casas alugadas para a temporada, normalmente 4 a 5 casas. Numa delas ficava a família do proprietário do Circo, no caso Mineiro, Nh'ana, Tareco e demais familiares. Nas outras casas ficavam os demais artistas, sendo que casais ficavam em casas sozinhos e os solteiros em casas comuns. No circo também havia os camarins onde alguns funcionários dormiam. Com o passar dos anos estes aluguéis ficaram cada vez mais difíceis, em cidades pequenas não havia tantas casas para serem alugadas, e alguns circos saíam da cidade sem pagar os aluguéis, o que dificultava o aluguel para outras companhias. Diante disto, os artistas começaram a viver em trailers e até mesmo em barracas, o que aumentava a identificação com ciganos, crescendo as dificuldades de inserção do circo na cidade a ser visitada.

As mulheres ficavam responsáveis pela casa e pelos afazeres domésticos, enquanto os homens ficavam com a montagem do circo e a preparação do espetáculo. As mulheres sendo responsáveis pela casa, não deixavam de ter suas responsabilidades no circo. Como bem disse Tareco:

“Os homens só apareciam em casa para comer e dormir.”⁶

A relação com os artistas de circo-teatro, não era muito diferente da imagem que se construiu do artista em geral, quase sempre visto como uma pessoa sem trabalho definido e libertina, já que o Estado insistia em estabelecer uma relação de enaltecimento ao sedentarismo, ao trabalho regularizado e a construção de uma família que defendesse estes valores, considerados por ele como morais e corretos. O agravante é seu nomadismo.

⁶ Entrevista com Benedito Alves Camargo (Tareco) em 03 de fevereiro de 1999 (Garopaba-SC)

sua forma de viver sem um endereço, sem destino. Criou-se uma dificuldade de relacionamento entre os artistas de circo e o exterior. As mulheres eram vistas como “prostitutas” e os homens como “vagabundos”, além de os tratarem, como já pontuei, de cígaiios c, com isto, pejorativamente, compará-los.

A estratégia e a “astúcia”[^] destes artistas que teimavam em remar contra a corrente, foi de se casarem entre eles. Quase a totalidade dos casamentos se dava entre os artistas do mesmo circo ou de outros, como foi o caso de Tareco e Abigail Camargo, conhecida como Vó Biga, que era do Circo do Biduca, seu pai. Abigail Camargo, já nasceu dentro de um circo, e nunca exerceu outra função, além de secretária e artista de circo-teatro. Segundo Tareco, seu pai (Mineiro), comprou o Circo do Biduca com filha e tudo. Criou-se um isolamento nestes circos, e na mesma proporção um distanciamento destes com a sociedade que os rodeava. Uma estratégia de sobrevivência que também custou um afastamento social difícil de ser quebrado.

Este fechamento dentro do próprio grupo, fez com que as relações fossem de extrema interação e cumplicidade. Todos dividiam as angústias e as alegrias. Todos participavam da divisão de responsabilidades e todos os problemas eram resolvidos internamente. Era muito comum o grupo se unir para ajudar um artista que estava passando por dificuldade financeira ou emocional. O próprio circo tinha a responsabilidade de atender aos doentes, contratando médico e até mesmo dando, no caso de algum nascimento, o enxoval do bebê. Nunca saíam sozinhos. Sempre em grupos. Novamente ressalto a dupla dificuldade de penetração social.

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.

Esta dicotomia constante entre a visão de uma cidade que desconfia dos artistas mambembes, está diretamente ligada a outra extremidade da situação. Os artistas exercem um fascínio entre as pessoas que vivem nestas pequenas cidades. O seu modo de vida em liberdade, sempre conhecendo novos lugares e novas pessoas, não estando aparentemente presos a nenhuma regra, e que no palco pareciam importantes e se tomavam o centro das atenções. Viviam a fantasia sem medo. Por isto uma ambigüidade. Para uns isto era o símbolo de liberdade almejado por todos, para outros, uns pervertidos que preferiam a “vagabundagem” ao trabalho “honesto” preconizado pelo Estado sedentarista.

Esta relação grupai também era vivenciada nas questões financeiras. Todos tinham salários correspondentes aos seus afazeres na companhia. Quando a praça era ruim, o circo se responsabilizava em alimentar todos os artistas. Com o passar do tempo, na década de 70, a bilheteria passou a ser dividida igualmente entre todos os membros da companhia. Ficava 20 % para o proprietário e o restante era dividido entre todos. Nesta divisão estava uma tática do proprietário para fazer com que todos os artistas sempre quisessem apresentar o espetáculo (ou show). Quando era com salário fixo, os artistas torciam para fazer pelo menos um dia de chuva para passearem pela cidade. Com a divisão eles queriam apresentar mesmo com chuva, pois se não o fizessem não teriam o que receber.

^ CERTEAU, Michel. Op. Cit, p. 100-101.

Estes artistas resolviam seus problemas cotidianos com soluções práticas e sempre pensando no presente. A sua relação com o futuro nunca foi muito discutida entre eles. Isto se faz sentir agora, quando se percebem sem nenhuma segurança financeira. Hoje não têm aposentadoria e o que é pior, não têm visibilidade social e são sempre esquecidos na história do teatro brasileiro. Poucas notas se fazem sobre estes artistas e seus circos-teatros. Esta pesquisa tenta recolocar esta prática teatral na história, dar visibilidade a estes artistas e sua forma de fazer arte e sobreviver.

Estas dificuldades não estavam apenas relacionadas às questões financeiras e de reconhecimento social, mas também com a opção deste tipo de teatro mambembe, onde a lona era o seu palco, lona esta que furava, rasgava, queimava. Era muito difícil costurar este tipo de material, que com o tempo ia se desgastando e trazendo sérios problemas aos artistas e ao público que assistia aos espetáculos. Devido a estes problemas a maioria dos circos abandonou a lona, mas não seu mambembar. Passaram a fazer seus espetáculos em circos de madeira (conhecidos como “pavilhão”), também este foi o caso do Circo-Teatro Nh’Ana. Cada cidade visitada o circo era montado e após a praça era desmontado, com suas arquibancadas (poleiro), palco, camarins e coxias. O teto era normalmente de zinco, o que dificultava a apresentação do espetáculo em dia de chuva muito forte, porque o barulho produzido no zinco atrapalhava a compreensão do texto. Mesmo com o circo de madeira as dificuldades ainda eram muito sentidas e vivenciadas.

A relação do artista de circo-teatro com os acontecimentos imediatos que os cercavam, coloca estes atores e atrizes numa posição bastante distante dos artistas que se formavam em escolas de teatro ou que apenas se apresentavam em teatros convencionais.

"Quando a chuva era muito forte não dava para escutar nada. Então a gente

parava o espetáculo e começava a conversar com o público até a chuva acalmar. Quando melhorava, a gente começava de onde tinha parado e todo mundo gostava, ninguém reclamava. A gente não tinha como controlar a chuva.” ^

O circo ficava montado na cidade dependendo da praça, normalmente três a quatro meses. Ocorreram cidades em que ficaram mais de oito meses. A tática de Tareco era ficar pouco tempo, para deixar saudade, e a volta ser comemorada pela população. A repetição de espetáculos podia comprometer a praça, por isso os artistas tinham que estar atentos para a receptividade do público. Fazer um praça ruim acabava prejudicando toda a viagem e a credibilidade da companhia.

Várias eram as estratégias destes artistas para atrair público para o circo. Sem dúvida o boca-boca era a que melhor funcionava. Segundo Tareco, se o circo agradava na primeira noite, a praça seria maravilhosa e sempre *com* lotação. Mas, quando a primeira noite não tinha muito público, os artistas saiam a caça de espectadores, conseguindo prêmios no comércio que seriam sorteados nos espetáculos e fazendo apresentações na matinê (sessão da tarde) no Domingo para crianças. Vó Biga conta que em Tatuí (interior de São Paulo)^ ela decidiu, depois de um péssimo início de temporada, montar a peça “Aladin” para apresentar na matinê de Domingo. Foi até as Lojas Pernambucanas e comprou “fiado” os tecidos para o figurino. Fez divulgação nas escolas e conseguiu produtos para serem sorteados. Mesmo contra a vontade, Tareco participou do show (Tareco não gostava de se apresentar na matinê e para crianças). O público lotou a matinê e todo o resto da temporada nesta cidade. Também possuíam um carro de som que fazia a

divulgação do espetáculo pela cidade. O uso deste carro causou alguns problemas à companhia pois, segundo Tareco, seu pai fazia divulgação em locais que tivessem boa concentração de pessoas, e para isto desrespeitava até mesmo a parada de 7 de setembro. As autoridades reclamavam muito, mas ele dizia que não teria sentido fazer divulgação onde não havia ninguém.

Outra forma de atrair público era a Sessão das Damas, onde mulheres acompanhadas não pagavam ingresso, mesmo que fossem acompanhadas de outra mulher. Sempre conseguiam ótimo público nestas apresentações.

Os espetáculos eram assistidos por um público bastante ruidoso, além de personalidades da cidade, como políticos e religiosos, principalmente quando se apresentavam peças sacras como “A Canção de Bemardete”, que contava a vida desta personagem. A pessoa que era responsável em fazer a frente da companhia, também distribuía convites para estas autoridades, como também para médicos e enfermeiras da cidade, pois quando o circo precisasse de atendimento médico, os mesmos não teriam coragem de cobrar a consulta e o atendimento. Era uma forma de garantir uma boa permanência na cidade. Quando o circo iria ser visitado por autoridades do clero era preparado anteriormente, inclusive arrumavam melhor o palco e preparavam a melhor cadeira.

“Deram uma puxada de saco”¹⁰

⁹ Entrevista concedida por Abigail Camargo (Vó Biga) em 03 de fevereiro de 1999 (Garopaba-SC).

Era importante para o circo que estes padres. Monsenhores e “Irmãs 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.

Também uma missa foi rezada dentro do circo, onde os artistas reforçavam juntamente ao sermão do padre Santus a difícil vida dos mambembes e que “também carregavam a sua cruz”.

Mesmo com toda a religiosidade (católicos) cantada pelos artistas da companhia e seu fervor diante da fé e das crenças católicas, estes artistas dificilmente iam às missas ou cultos religiosos.

““Porque a gente como artista, a gente entra numa igreja, na missa, então a gente fica até... a gente nem reza mesmo com fé, porque eles ficam... quem tá na frente sentado já fica olhando pra trás. - Olha, aquele ali é do circo, aquele é o artista, aquela é que fez não sei o que. Aí ficam comentando, comentando. As pessoas levantam e vem perguntar qual o espetáculo da noite? O padre pensava que a gente ficava conversando. Desagradável. Aí, o que é que a gente faz? Então no caso, a gente tinha o nosso altar, como temos até hoje, nosso santinho, o altarcinho...”¹²

¹¹ Nota que aparece ao lado de uma fotografia desta missa, escrita pela própria família.

¹² Abigail Camargo (Vó Biga) Op. Cit.

Esta dificuldade também se fazia com as crianças na escola. Além do preconceito relacionado a sua condição de nômade, também ficava claro que os filhos de artistas de circo-teatro não tinham uma vida escolar comum, já que sempre estavam se deslocando e os curriculuns das escolas necessariamente não eram os mesmos, dificultando a adaptação, e quando estas crianças estavam se acostumando com o ritmo da escola e superando as dificuldades de relacionamento com seus novos companheiros, já estava na hora de mudar para outra cidade e recomeçar vida nova. Sempre era assim.

É importante notar que havia uma lei no Brasil (Lei n.º 301, de 13/07/1948), que obrigava as escolas primárias públicas ou particulares a aceitarem filhos de artistas de circo, pavilhão e variedades que estivessem viajando e se apresentando pelo interior do país, exigindo apenas a apresentação de matrícula da escola da última localidade aonde tinham passado.

“Como resultante da própria característica intrínseca do circo - o nomadismo - as crianças vêm-se completamente desamparadas, quando chega a idade escolar. Mudando de praça a praça, os pais dos pequenos artistas enfrentam a falta de vagas nos grupos escolares. Apesar da lei, que obriga os grupos escolares a admitirem filhos de circenses, mesmo como ouvintes, os diretores a ignoram ou, na impossibilidade de aceitá-los como alunos, bloqueiam a única oportunidade de estudo para as crianças de circo.”¹³

¹³ VARGAS, Maria Thereza (Coord.) Circo: Espetáculo de Periferia. São Paulo: Secretaria Municipal de

Os artistas de circo-teatro, mesmo professando seu catolicismo, demonstraram através de suas falas que depositam uma certa confiança em seus sonhos premonitórios e identificam a intuição como algo normal e que deve ser respeitado. Vó Biga conta de um sonho que teve com um palhaço e este disse que Benedito, fútxiro Tareco, seria um ótimo palhaço, e que ele (este palhaço do sonho) estaria no circo dando uma força para o Tareco.

Estaria sentado na primeira fila na terceira cadeira da esquerda. Ninguém o veria, mas ninguém sentaria naquele lugar. Tareco pensou que Biga dizia isto para acalmá-lo. E, realmente, segundo Biga, durante três noites aquela cadeira ficou vazia, mesmo com o circo lotado.

“Não, não. Nada de espiritismo, não tinha nada disso”.¹⁴

A visibilidade que o circo buscava tanto, através da estreita ligação com o clero da cidade (que ouvia dos artistas os mesmos discursos - sermões - que estes clérigos faziam para seus fiéis), não se fazia notar no campo da participação política. O circo-teatro Nh'Ana nunca participou de campanhas políticas, nem apoiou em seus espetáculos candidatos a qualquer cargo público. Isto se dava também como estratégia, visto que o circo era assistido por pessoas de várias camadas sociais e convicções políticas, não participando de nenhuma campanha, também não criavam descontentamentos entre a companhia e o público que os assistia. A fuga de campanhas políticas se dava muito mais como convicção de sobrevivência do que uma alienação ou ignorância política. Negar as campanhas também era um ato político. Tareco e Vó Biga deixaram bem claro que gostaram muito do

Getúlio Vargas e do Jânio Quadros e, segundo eles, o Jânio renunciou porque tinha muita gente mandando.

Para organizar uma companhia com tantos artistas e funcionários (em média 30 pessoas), era necessário ter uma Hderança que dirigisse os rumos do grupo. É aí, que as contradições começam a aparecer. Segundo Tareco, quem “mandava” na companhia era seu pai. Mineiro, e após sua morte, ele diretamente passou a “mandar” na companhia. As falas se confundem quando em outra entrevista, Tito Janguinha (além de “ponto” por dez anos, também foi ator e participou do show, permanecendo no Circo-Teatro Nh’Ana de 1952 a 1971. Já havia trabalhado como vendedor e atualmente vende doces em festas, quermesses e exposições), afirma

“Bom! Quem mandava mesmo era a Nh 'Ana, da época dela era a Nh 'Ana. Ela mandava, mas o Tareco também mandava, agora a palavra dela era suprema ”¹⁴

Na tradição dos circos era (e é) o homem que sempre estava à frente da companhia, e a mulher normalmente tinha (e tem) papel coadjuvante dentro de toda a organização . Nh’Ana ao que tudo indica não respeitava muito estas regras sociais que penetravam no círculo fechado do mundo do circo-teatro. Rompendo com várias tradições, Nh’Ana também não deixou a companhia arrefecer após a morte de seu marido, sempre com apoio do filho e dos demais familiares, continuou levando seus espetáculos para o interior e manteve a companhia unida dentro dos preceitos que ela acreditava como sendo

¹⁴ Abigail Camargo. Op. Cit.

¹⁵ Entrevista com Nilson Geiser (Tito Janguinha), em 25 de fevereiro de 1999 (Balneário Camboriú-SC).

uma “família”. Tareco concorda que no espetáculo era Nh’Ana quem dava as cartas, mas na organização das viagens e das praças, ele era o responsável.

Com a mesma desenvoltura que Nh’Ana tinha ao escrever seus textos e montar seus espetáculos, ela também era a maior responsável pela imagem que o circo-teatro tinha perante uma sociedade que sempre esperava o pior dele. Todo cuidado era pouco, quando se tratava de resguardar uma boa imagem. Nh’Ana não permitia que os artistas se envolvessem com moças da cidade, que bebessem além da conta e que tivessem uma conduta que desabonasse o próprio circo. Nesta visão coletivista, falar mal de algum membro da companhia estava falando também do circo como um todo. Isto era inadmissível. Uma pessoa da companhia podia ser demitido se desrespeitasse qualquer ordem moral que viesse de Nh’Ana. Acresce-se a esta visão moral, também uma responsabilidade empresarial, de uma dona de companhia que não quer o seu produto mal visto por seus clientes e consumidores.

Quando o circo alcançava credibilidade, também começavam a aparecer propostas de pessoas que gostariam de seguir com o circo em suas viagens. Isto aconteceu várias vezes com o Circo-Teatro Nh’Ana. Um dos casos foi o de Jorge Carlos da Silva (Maicon) que morava em Sombrio (SC) e assistia o circo-teatro toda noite. Depois de um ano, em 1976, o circo-teatro retomou para esta cidade e “Maicon” abandonou o emprego em uma fábrica de calçados e passou a acompanhar o circo-teatro, tocando bateria no show. Atualmente trabalha na prefeitura de Garopaba. Passou todas as dificuldades que não passaria quando tinha um emprego com salário fixo, mas

“Se tivesse que voltar, eu voltaria

Esta gente mambembe que já havia nascido no circo e outras que se incorporavam a esta vida por convicção, não deixavam de tentar fazer de seus lugares temporários, um local de aconchego e de referências sedentárias. Algo ocorria sempre que chegavam a uma nova casa e uma nova cidade. Suas referências com uma casa comum se colocavam nas paredes, com quadros de familiares e de imagens religiosas, além do altar com santos da devoção dos moradores temporários daquela casa. De alguma forma eles tentavam criar um ambiente convencional, e que, pelo menos naqueles dias ou meses tivessem uma “cara” de lar e de família. Suas referências de uma vida sedentária também eram mambembes.

Nestes seus caminhos ultrapassaram por períodos de democracia e de ditadura. Como estavam na periferia dos acontecimentos políticos e como não faziam oposição a ninguém, não sofreram diretamente com a censura da ditadura militar, principalmente porque tinham uma censura interna bastante rígida, onde Nh’Ana controlava as falas e os atos de todos.

Tiveram que sobreviver com prefeitos que tentaram expulsá-los porque o cinema ficava vazio quando o circo estava na cidade. Isto ocorreu em Brusque, porque o prefeito tinha dívidas políticas com o proprietário do cinema e decidiu tirá-los da cidade, mas o alvará estava valendo e o prefeito teve que voltar atrás.

“A tática é a arte do fraco”.

¹⁶ Entrevista com Jorge Carlos da Silva (Maicon) em 03 de fevereiro de 1999. (Garopaba-SC).

¹⁷ CERTEAU, Michel. Op. Cit. p. 101.

Tão bem definido por Certeau, a tática é a forma que os fracos, segundo a hierarquia de poder definido pela sociedade, têm através da astúcia de conseguir sobreviver, mesmo diante de regras tão rígidas de conduta e burocracias. O Circo-Teatro Nh'Ana conseguia ficar nas cidades por mais tempo que a maioria das outras companhias, porque usava as próprias regras burocráticas e com uma tática de marcar sua permanência pelo número de espetáculo e não pelos dias. Sendo assim, dias de muita chuva que não havia espetáculos, não poderiam contar no alvará. Esta tática deu à companhia uma segurança a mais nas cidades, pois estava garantido todas as apresentações segundo as próprias exigências burocráticas.

Todas estas táticas foram apreendidas nas experiências cotidianas, na prática de seu ofício. Nunca fizeram qualquer curso de administração ou de técnicas empresariais, nem tão pouco qualquer curso de teatro. Como nos mostra Certeau, as práticas cotidianas estão firmadas antes da cientificidade, que veio para nomear e dar visibilidade real aquilo que já se sabia e fazia sem a ajuda da academia e da ciência. O circo-teatro como o fazer fazendo, se insere nesta prerrogativa de sempre estar se refazendo no dia a dia das companhias e de garantir sua sobrevivência buscando táticas e artimanhas para permanecer mambembando.

Com o tempo e a tecnologia tomando conta do cotidiano, alguns acontecimentos vão começar a atrapalhar a vida do circo, entre elas sem dúvida está a televisão, que na década de 70 começa a penetrar o interior do Brasil e a dificultar a sobrevivência dos circos-teatros, pois trazia para dentro dos lares a mesma “mensagem” que o circo-teatro levava no palco, com a ajuda do melodrama (que veremos em outro

momento) a televisão vai lentamente afastando o público do circo e enclausurando a família na segurança do lar.

Sobre este tema, circo-teatro e televisão, não há unanimidade em relação a TV ter tirado o público dos espetáculos. Para alguns circenses, as novelas, inclusive, ajudaram a aumentar o público, pois o povo no início da instalação dos aparelhos ficou fascinado e não saía da frente da TV, mas com o passar do tempo, as pessoas começaram a cansar, principalmente porque as novelas eram em muitos capítulos e no circo-teatro os espectadores viam uma história do começo ao fim no mesmo dia.'®

Percebe-se um otimismo um pouco exagerado destes artistas, visto que o circo-teatro, no mínimo, teve que inclusive alterar seus horários de apresentação para mais tarde, porque as pessoas não queriam perder a novela, criando uma dificuldade para o *próprio* circo, visto o espetáculo terminar altas horas da noite e amedrontar os espectadores. Além disso, a novela não se ressentia com chuva ou mau tempo. O mesmo não poderia se dizer do circo-teatro.

Os artistas do Circo-Teatro Nh'Ana afirmam terem sofrido com a popularização dos aparelhos de televisão. No início não foi tão complicado conviver com esta novidade no Brasil, principalmente porque as cidades menores e do interior tinham poucos aparelhos e a imagem era muito ruim. Mas, na década de 70, onde a própria política do governo federal era de expandir os sinais da televisão por todo o país, a situação se agravou, chegando Tareco a acreditar que o fim do circo-teatro está diretamente ligado à televisão e às telenovelas.

“Começou a entrar a televisão

(década de 70), começou as praças... digamos, no começo você perdia uma praça e ganhava três. Depois passou a perder em três e ganhar em uma. Por causa deste negócio de novela... tipo a mulher não ia, o marido também já não ia. Às vezes saía do serviço tarde. Chegava em casa convidava, a mulher não queria por causa da novela, aquela coisa. A televisão também foi ajudando (a acabar com o circo-teatro)... ”19

Mesmo assim, os circos-teatros tentaram atrair o público levando também exibições de filmes famosos, como os filmes de Mazzaropi, Teixeira, além de “O Tubarão”, transformando o circo-teatro em circo-cinema. Também tentaram trazer cantores famosos para se apresentar no circo-teatro, como Perla. Eram táticas, mas que pouco surtiram efeito, pois logo a televisão também iria cumprir este papel.

Esta constante luta do circo com outras formas de entretenimento, já vinha sendo sentida há muito tempo, onde se conhece o famoso caso do grande palhaço Piolim, que percebendo que seus espetáculos estavam ficando vazios devido a rádio estar apresentando a novela “O Direito de Nascer”, decidiu ligar o seu rádio nos alto-falantes do seu circo e convidava a população para ouvirem a novela juntos no circo e após o término da novela todos assistiriam a seu espetáculo. O circo começou, novamente a lotar.

Nh’Ana resistiu até o fim e não permitiu a venda do circo, que só foi negociado após sua morte em 1982. O Circo-Teatro Nh’Ana foi comprado pelo dono da RBS TV, Maurício Sirotski e oferecido a um palhaço gaúcho chamado Pingvinho, que depois de algum tempo “jogou o circo fora”.

Até mesmo no leito de morte, Nh'Ana delirou com o circo, que havia sido sua vida, queria se preparar para entrar em cena, abandonou uma vida segura com o filho para mambembar e não perdeu a empolgação pelo palco mesmo nos últimos dias de vida. Este respeito pelo palco, também era seguido por Tareco, que não aceitava se apresentar como palhaço fora deste local, além da timidez, ele só se sentia seguro e fazendo aquilo que deveria fazer em cima do palco.

Para estes artistas o mais difícil é se acostumar com a sedentarização. Com o fim da companhia, a sedentarização foi a consequência imediata e, até hoje, esta vida é apresentada como um incômodo a estes mambembes. Permanece em suas falas a vontade de retomar as viagens e a luta pelas estradas que os levavam a mascatêar seus sonhos.

Como em toda tradição circense, também no circo-teatro o centro da companhia era a família do proprietário, era de certa forma uma segurança, já que na falta de artistas para produzir as peças, a família tinha como manter pelo menos alguns espetáculos até se conseguir artistas para outros projetos. Esta estabilidade familiar era condição fundamental para o desenvolvimento e funcionamento do circo-teatro. Esta imião familiar acabava tocando todos os membros da companhia que, como já destacamos, se protegiam e lutavam por sua sobrevivência.

*“Agora são amigos, viu! Esse
negócio de brigar com artistas,
xingar, mandar tomar naquele
lugar, eles não se ofendiam não.
Agora, se dissessem ‘você faz isso
porque você é de circo é
o mesmo que dar um tapa na cara
dele. Ai ele vira bicho ”.²⁰*

²⁰ Benedito Alves Camargo - Tareco (Entrevista) - Op. Cit.

[^] Benedito Alves Camargo (entrevista). Op. Cit.

Quando a platéia não se comportava e não respeitava os artistas, era acesa uma luz no público para que ele se sentisse observado e com isso parasse de perturbar o andamento do espetáculo. Eram estratégias que os artistas usavam para não perder o controle sobre seu trabalho. Exigiam respeito também através de imia coerção tácita.

Duas mortes marcaram as viagens do Circo-Teatro Nh'Ana: de um artista que fazia o galã, conhecido por Gaúcho, que morreu após arrancar um dente com um aUcate, ocasionando uma hemorragia que o levaria a morte e de Mineiro que faleceu em 1957 de câncer e que é descrita com muita dor por Tareco, que acompanhou todo o sofrimento do pai, que inclusive pediu para mudar de casa, porque a que ele estava morando ouvia-se o público nas apresentações e, como não podia participar, isto o angustiava muito. O amor por estar no palco e no convívio com os artistas é marcante em todas as falas destes que participaram de uma página ainda pouco contada do teatro no Brasil.

O mundo do circo-teatro era vivenciado através de seu produto artístico que o diferencia do circo tradicional de animais, a peça teatral.

Estas peças entravam no circo de várias formas, algumas eram compradas nos grandes centros, principalmente São Paulo, de autores já consagrados, como “O Céu Uniu Dois Corações” de Antenor Pimenta, autor muito conhecido e também ator dos filmes de Mazzaropi, entre eles “Uma Pistola para Djeca” de 1969.²¹

Outras peças eram adaptadas pelo próprio circo-teatro, no caso de minha pesquisa quem adaptava era Nh'ana, que tirava das músicas de sucesso e de filmes as peças que seriam apresentadas no circo-teatro, contam em suas adaptações “O Ébrio” e

²¹ ACPJA - PEREIRA Jr, Araken Campos. Cinema Brasileiro (1908-1978') - Lxanea Metragem V I. Santos,

“Fatalidade” adaptadas de músicas de Vicente Celestino, além das adaptações de “Lovy Story”²² e “Marcelino Pão e Vinho” do cinema. Estas adaptações de filmes famosos também eram feitas por companhias consagradas do Brasil, como era o caso da Companhia Maria Delia Costa, que adaptou vários filmes e colocava estas peças em seus repertórios, principalmente quando viajava para o interior do Brasil.²³

As experiências dos artistas nas cidades e comunidades por onde passavam também faziam surgir peças que seriam encenadas nas próximas praças, ou dependendo do conteúdo do texto, na própria cidade onde o fato ocorria.

““Onde vão buscar as suas histórias os autores que escrevem peças dentro dos pequenos circos? Muitas vezes entre ocorrências de cidades que visitam, com as devidas precauções para que o imediatismo não resulte em revides funestas. Tempo e lonjura são algumas delas.”²⁴

Um dado que também diferenciava o Circo-Teatro Nh’Ana da maioria dos outros circos que viajavam pelo país era a produção dramatúrgica da própria Nh’Ana (Isolina Almeida de Oliveira), que além das adaptações, criava textos “de sua própria cabeça”, como afirma Tareco. Os textos que chegaram a minha mão foram: *Fatalidade*, *O*

Casa do Cinema, 1979.

²² Benedito Alves Camargo (Tareco), comenta que queriam apresentar esta peça, mas só realmente tomaram a decisão final de colocar no palco, quando encontraram a trilha sonora do filme em vinil. A música era fundamental na estrutura de montagem das peças, lembrando mais um elemento do melodrama tão presente no circo-teatro. (entrevista)

“SILVA, Tânia Brandão da. Peripécias Modernas: Companhia Maria Delia Costa. Comunicação Livre no XX Simpósio Nacional de História, 1999.

²⁴ ARAÚJO, Nelson de. O Teatro do Pobre - Notas de Cultura Popular. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982. p. 104.

Sacerdote e o Bandoleiro, Adios Pampa Mia, O Destino de Duas Vidas, Seu Grande Sacrificio, Não Me Condenes Meu Filho, Marisia e O Casamento do Sinhô Bastião.

Para a análise destes textos de Nh'Ana caberá uma capítulo especial, onde analisarei a relação de sua dramaturgia com a inspiração melodramática e onde aparece o pensamento moralista de seu discurso.

A prática estava na ordem dos acontecimentos dentro de uma companhia de circo-teatro. Como já citamos, os artistas não estudavam a arte da representação, mas sim aprendiam com os mais experientes as técnicas de interpretação, improvisação e dicção. Esta prática também fazia de Nh'Ana a responsável em distribuir os personagens entre os atores de sua companhia. Vale ressaltar que como a maioria das peças eram melodramas, já estavam estabelecidos personagens fixos (galã, ingênua, o cínico e o personagem engraçado, normalmente um criado). Da mesma forma que as personagens já estavam determinadas pela própria forma da dramaturgia, os atores que iriam representar estas personagens também já estavam previamente escolhidos. Cada ator se especializava em um determinado personagem. Segundo o próprio Tareco, seu pai, o Mineiro, era um dos melhores cínicos do Brasil e sua esposa, Vó Biga, uma excelente ingênua, mesmo sendo contra sua vontade representar este tipo de personagem.

“Primeiro ela reunia todos os artistas, todos sentados. Aí ela lia a peça toda. Ninguém gostava, era enjoado. Então ela lia toda aquela peça, tudinho. O que era o enredo pra pessoa saber o que era. Aí ela escolhia o artista pro papel. Porque, às vezes, um artista era bom pra cômico, outro pro dramático, pra cínico, pra bandido. Então ela falava: 'Você vai fazer tal coisa. Você vai fazer oídra.' Depois ela via o guarda-roupa e daí então

Normalmente as donas das companhias ou as filhas destas ganhavam os personagens principais, no caso do melodrama, a ingênua (“mocinha”)- Vó Biga afirma que não gostava da ingênua porque não necessitava de muito esforço para interpretá-lo, ela preferia personagens mais fortes, de grandes emoções. Percebemos aí uma ambigüidade. Vó Biga era de uma família tradicional de circo-teatro (filha de Biduca), mas não lutava por ser a ingênua. A futilidade destas personagens não combinava com a luta diária que ela tinha que enfrentar sendo secretária do circo-teatro. Para ela o mais importante era estar no palco pelo prazer de fazer aquilo que sua família sempre fez, e não se aproveitar de sua condição de membro da família proprietária para lhe garantir o personagem mais almejado pelas donzelas da companhia. Quando de peças engraçadas, seguia-se a mesma lógica, ficando os personagens principais para o palhaço e seu escada.

A divisão seguia então, uma lógica já pré estabelecida e ficava ao encargo de Nh’Ana a divisão final. A última palavra era dela. Ela reunia o elenco da companhia no palco, lia o texto para todos, fazendo todos os personagens, todos silenciosamente ouviam e após este ritual de apresentação da nova peça que deveria ser ensaiada e encenada, Nh’Ana determinava os atores e seus respectivos personagens.

As companhias de circo-teatro que viajavam pelo sul do Brasil e sudeste, tinham em sua maioria uma mesma estruturação do espetáculo (show) a ser apresentado nas cidades, variando a seqüência, mas contendo os mesmo quadros. Também é importante lembrar que estes quadros variavam em função da fama dos artistas e principalmente do palhaço.

No caso do Circo-Teatro Nh'Ana, o espetáculo sempre começava com uma peça teatral, seguida por um show de música e poesia e terminava com o palhaço.

Era respeitada uma regra para a apresentação das peças teatrais. Nas segundas e terças-feiras eram levadas à cena as peças mais pesadas, os dramas como “Sansão e Dalila”, “Romeu e Julieta” e “Cabana do Pai Tomás”. A partir daí começavam as peças mais leves até chegar os finais de semana onde eram apresentadas as peças cômicas como “Tareco e o Soldado Recruta”, “Tareco Valentão”, “Tareco, Mulher Por Meia Hora” e “Tareco Quer Mamar”, entre outras.

A segunda parte do espetáculo, depois de um intervalo de dez minutos, era composta de um show com moças dançando, cantor, cantora, declamação de poesia. As músicas da época eram cantadas e o público acompanhava entusiasticamente.

A terceira e última parte do espetáculo era com o palhaço fazendo uma comédia, um pequeno texto de aproximadamente 15 a 20 minutos.

“O final tinha que ter palhaço, senão o povo não ficava satisfeito”.²⁶

Outro fator que diferencia as peças encenadas pelas companhias de circo-teatro, era a forma como os artistas decoravam os seus textos. Atualmente cada ator recebe todo o texto e o estuda por inteiro. Nas companhias de circo-teatro, e também no Circo-Teatro Nh'Ana os atores recebiam apenas as suas falas e não o texto por inteiro. Eles recebiam suas falas com as últimas palavras da fala do ator que o antecede na peça (em termos teatrais isto se chama “deixas”). Sendo assim até a peça realmente estar totalmente pronta.

o Único contato com o texto integralmente é na leitura feita por Nh'Ana para distribuição dos papéis. Nestes casos, entra em cena uma figura de suma importância no circo-teatro, o ponto.

O ponto era o único que possuía todo o texto. Era responsável em ajudar os atores durante as apresentações, soprando as falas que eles esqueciam. O ponto ficava num poço na parte da frente do palco (proscênio) coberto por uma caixa. Neste poço ele normalmente permanecia sentado e atento a todos os momentos da peça, qualquer problema ele deveria soprar para que o ator ouvisse e o público não. Os atores tinham dificuldade em decorar os textos, primeiro pela quantidade de montagens que eram feitas pelas companhias, segundo porque não tinham tempo para estudar os personagens e fazer com que os textos fossem introjetados naturalmente. O ponto normalmente não era lembrado em uma companhia, somente era citado quando errava, neste caso os atores o culpavam por seus erros.

*“Ninguém decorava. Aié que vem
aquele negócio que eu brincava.
Nós levamos uma vez a peça Sansão
e Dalila e eu era o único que
conhecia a peça de cor. Eu ficava
no ensaio, a Nh'ana via uma vez,
depois era o ponto que ficava. O
Sansão e Dalila levava cinco ou seis
vezes, uma semana na cidade,
dependendo do sucesso. Saía depois
que cumprimentava, o ponto nunca
era lembrado. Não que eu
merecesse. Agora quando o cara se
sai mal no papel dele, às vezes, ele
não pegava direitinho o ponto, daí
era: 'Janguinha, pô, você falou
muito baixo', daí vinha a bronca. E,
às vezes, antes de começar o
espetáculo elas já vinham: 'Me*

*segura que eu não sei nada do papel. Eu digo: 'Porque tu não estuda cara?' E ele respondia 'Canta alto, (me eu não quero nem saber.'*²⁷

É bem verdade que o ponto no teatro como no circo-teatro não teve seu devido valor reconhecido, principalmente devido à sua posição estratégica que o tirava da visão direta do público e onde toda a propaganda do espetáculo era feita em favor dos atores da companhia e de suas habilidades de interpretação.

Também é bom destacar que o ponto nunca desapareceu, apenas se modernizou, através de novas técnicas de passar as informações aos artistas de forma mais sutil, como bem observou Giron chamando atenção a José Ramos Tinhorão, analisando o diário de Saturnino Praxedes

*“Como este bem observou, o ponto até hoje é figura imprescindível na nossa televisão e também no teatro. Só que já não se nos apresenta em carne e osso, mas sim na espécie do chamado ‘ponto eletrônico’ Atire a primeira pedra o apresentador de programas de auditório ou ator eletrificado que não use o ponto na contracapa do ouvido. O ponto sofreu as agruras da automação, e foi bom que Praxedes não tenha assistido a este triste fato. Praxedes narra o lento desmoronamento de um mundo de espetáculos. O pasmo e riso estão o tempo todo entranhados na sua narrativa”.*²⁸

²⁷ Nilson Geiser - Tito Janguinha (Entrevista). Op. Cit.

²⁸ GFRON, Luís Antônio. Ensaio de Ponto, recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burietas & Revistas do Teatro São José. São Paulo: Ed. 34,1998. p. 14.

Uma grande dificuldade que os atores das companhias de circo-teatro tinham para decorar seus textos era a quantidade de peças que eles tinham que manter em repertório, sempre renovando e montando novos espetáculos, o Circo-Teatro Nh'Ana chegou a ter em cartaz mais de setenta peças, entre dramas, comédias e chanchadas.

Analisando os livros de contas da companhia que vão de 04 de agosto de 1973 (iniciando em Criciúma) até 03 de dezembro de 1978 (encerrando em Campo Duna), percebemos, realmente, uma quantidade enorme de peças que o grupo apresentava nas praças que faziam no interior do estado, sendo que cada dia era levada a cena uma peça diferente, entre elas “A Canção de Bemardete”, “Tareco e o Recruta”, “O Ébrio”, “A Cabana do Pai Tomás”, “A Pecadora”, “A Montanha”, “Love Story”, “O Direito de Nascer”, “Boby, O Vagabundo”, “A Menina da França”, “O Morro dos Ventos Uivantes”, “O Professor”, “O Último Natal”, “Maconha, A Erva do Diabo”, “Coração de Luto”, “Entre a Cruz e a Espada”, “Drácula”, “Romeu e Julieta”, “Tareco e o Leiteiro”, “O Céu Uniu Dois Corações”, “Tareco, O Valentão”, “O Pistoleiro”, “O Desertor”, “Tareco com Frankenstein”, “A Santa”, “Tango”, “o Casamento do Nhô Bastião”, “Os Transviados”, “A Escrava Isaura”, “Tareco e a Bomba”, “Primeiro Mandamento”, “O Leito Nupcial”, “Adios Pampa Mia”, “Tareco, O Rei do Gatilho”, “Paixão de Cristo”, “Cangaceiro”, “Zebedeu”, “Nossa Senhora dos Navegantes”, “O Futebol”, “Cadeira de Rodas”, entre outras.

Nestes livros de contas pode ser destacado a diversidade das montagens dos espetáculos, agradando todos os públicos que a companhia encontraria nas cidades, desde clássicos como “Romeu e Julieta”, até comédias de improvisação como “Tareco, O Valentão”. Percebe-se que a aceitação do público era muito grande por estas comédias, Tareco era o protagonista, e na maioria dos casos estes espetáculos tinham uma renda maior que as outras montagens da companhia, ficando muito perto das montagens de peças

religiosas como “Paixão de Cristo” e “A Canção de Bemardete”. Como a “Paixão de Cristo” e a peça “A Montanha”, eram apresentadas próximas da Páscoa e Natal, obtinham um público bem numeroso.

Esta importância do palhaço dentro da composição do circo-teatro, fez com que ocorresse imi fato importante na estruturação das companhias, onde normalmente os palhaços eram os donos dos circos-teatros, isto pode ser comprovado em outros circos-teatros no Brasil, destacando-se os palhaços-proprietários: Pingolim, Garrâfinha, Piolim, Chimarrão, Arrelia, entre outros.

Como já citei anteriormente, o público ia ao circo-teatro para ver, principalmente, o palhaço e Tareco destaca esta importância de ser o palhaço e o proprietário

“Porque é o seguinte: se o circo pega um palhaço contratado e chega na cidade... Geralmente num circo a pessoa vai para ver quem? O palhaço. Circo-Teatro quero dizer. No circo-teatro eles vão para ver o palhaço. Eles querem ver o drama, mas o que interessa para eles é o palhaço. Então, se o palhaço for bom, no outro dia, eles estão falando só do palhaço. ‘Ah! Porque o palhaço, porque o palhaço...’ Aí ele começa em cima do dono. ‘Olha, eu quero mais aumento, eu quero mais isso, eu quero mais aquilo’. Ele, no fim, passa a ser o dono do circo, entende? Então, por isso que o palhaço tem que ser o dono.”²⁹

Os circos-teatros foram encontrando formas de sobreviver dentro desta disputa de mercado entre os próprios circos e seus artistas. Não era rara a situação em que alguém da família proprietária do circo-teatro ser obrigado a se especializar em ser palhaço, justamente para evitar a exploração de um estranho e para garantir desta forma a sobrevivência do circo-teatro. Isto ocorreu com Tareco, que após a saída do palhaço principal da companhia, justamente por questões salariais, ele foi obrigado pelo pai a entrar em cena e ser o palhaço principal.

Este personagem tão importante, o palhaço, já foi estudado por vários ângulos, mas sempre é pouco pelo tamanho de sua importância na estrutura do circo e do cômico na história de nossa civilização. Mário de Andrade ao analisar o Palhaço Piolim, demonstra a importância da compreensão inventiva e histórica do palhaço

*“Destaca a importância do circo, que segundo ele, não se resumia em fatos corriqueiros e de momento, mas se realizava no caráter social e estético, na criatividade e, principalmente, na figura do palhaço criada por Abelardo Pinto - Piolim. Na sua visão crítica a genialidade deste palhaço estava também na criação de um tipo psicológico universal e ao mesmo tempo caracteristicamente brasileiro: ‘A comicidade de Piolin evoca na gente uma entidade, um ser. E de tanto maior importância social que essa entidade converge para esse tipo psicológico geral e universalmente contemporânea do ser abúlico, do ser sem nenhum caráter predeterminado e fixo, do ser ‘vai na onda’”.*³⁰

³⁰ FONSECA, Maria Augusta. Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Editora Polis, 1979. p 35.

Esta mesma visão que Mário de Andrade faz de Piolim, era sentida nos lugares onde o Circo-Teatro Nh'Ana passava. Várias são as manifestações escritas por admiradores de Tareco, a maioria deias consta num livro de cumprimentos que a família ainda possui, nele pode-se observar as entusiásticas definições do trabalho do circo e em especial do Palhaço Tareco. Estes comentários vão de pessoas comuns que iam assistir ao circo até religiosos e políticos das cidades, destaco dois destes depoimentos, que unem uma carga de elogio artístico e destacam a moralidade cristã contida nas apresentações do palhaço e do próprio circo-teatro

“É com grande satisfação que consignamos nestas linhas a atuação do grande artista Benedito Oliveira, o conhecido 'Tareco \ que nesta praça tem proporcionado diversas noitadas alegres, no Circo-Teatro Nh 'Ana, wna das melhores companhias, que conquistou grande simpatia, jamais verificada em nossa cidade.”³¹

“Sr. Benedito, enquanto o senhor estiver nêste trabalho, peço a Deus e a Nossa Senhora que o abençoem para que sempre faça como fez em nossa cidade: divertir o povo de modo verdadeiramente cristão: que Deus e Nossa Senhora o acompanhem em toda parte, em tudo o que estiver fazendo. Meus parabéns pelo comportamento desta companhia na pessoa da Ex.ma. Sr a. D. Nh 'Ana, sua digna progenitora, cumprimento

³¹ Livro de Cumprimentos - Sebaldo Maild - Prefeito de Rio Negro - 03 de julho de 1954.

*a todos os da companhia com a
amizade do Pe. Geraldo Costa”³²*

O palhaço na estrutura do espetáculo do circo-teatro nunca estava sozinho, sempre estava acompanhado por imi “escada”, responsável por gags e situações que faziam com que o palhaço aparecesse. Este personagem tinha que ser inteligente e ter total domínio de improvisação, pois caso o palhaço esquecesse o texto era ele o responsável em recolocar a ordem na cena, e ainda “passando a bola” de forma que o palhaço pudesse tirar proveito da situação e fazer sua graça. Normalmente o escada no Circo-Teatro Nh’Ana era feito por Abigail Camargo (esposa de Tareco), e o próprio Tareco confere esta importância ao seu escada

*“Eu tinha um escada muito bom.
Escada é o que faz o palhaço subir.
É o que trabalha com ele, tem que
ser im cabra inteligente, que sabe
falar. Eu tinha o meu que era muito
bom, que me ajudava muito. Escada
ruim., emburaca”.*³³

Já foi destacado até agora o trabalho dos atores das companhias de circo-teatro e em especial aos artistas do Circo-Teatro Nh’Ana, mas é de fundamental importância a discussão sobre a figura do “ensaiador” ou “encenador” dentro da estrutura deste tipo de teatro mambembe.

Gostaria de iniciar esta discussão, lembrando que a função do encenador, sempre esteve nos estudos na história do teatro, devido sua instabilidade na ordem de

³² Livro de Cumprimentos - Pe. Geraldo Costa - Campos Gerais, 03 de abril de 1962.

importância dentro de um espetáculo teatral. Já passamos pela fase dos atores, das grandes companhias e dos grandes encenadores. Esta relação do encenador com o espetáculo está diretamente ligado ao “texto”. Qual a importância de um texto numa representação teatral? O que vale mais: o respeito ao dramaturgo ou a inventividade do encenador em dar vida ao texto a princípio apenas literário? Estas são as grandes discussões das últimas décadas.

Pode-se partir de dois grandes diretores teatrais e seus conceitos em relação a este tema; Copeau e Meyehold. O primeiro defende a total reverência ao texto e a função do encenador seria a de levar a cena uma visão o mais próxima possível do proposto pelo dramaturgo. Já, Meyehold, defendia a autonomia do diretor, que sua inventividade fosse livre e a partir do texto (sem reverências) ele criasse o seu espetáculo.

“Na década de 80, acontece exatamente a predominância do segundo conceito. Ou seja, o de que o encenador tem liberdade total em relação à dramaturgia e pode inclusive usar o texto como pretexto.”³⁴

Neste contexto o circo-teatro segue sua vida dentro de uma rotina de montagens de muitos espetáculos em pouco tempo, para corresponder a demanda de público que não aceitaria assistir a mesma peça duas vezes. O ensaiador ou encenador tem sua função diminuída nesta prática teatral (comparada com aquela em que o atual encenador tem o controle de toda a montagem, inclusive no encaminhamento dos estudos teóricos e preparação dos elencos, dos estudos psicológicos e gestuais dos personagens, além da

³³ Benedito Alves Camargo - Tareco (Entrevista). Op. Cit.

³⁴ VENDRAMINI, José Eduardo. Teatro Com Texto, Teatro Sem Texto E O Teatro Como Pretexto. In

pesquisa cada vez maior sobre as ações físicas no teatro contemporâneo) , visto que não havia um estudo teórico, nem dos atores e muito menos do encenador, para por de pé uma peça teatral. Esta prática fazia do encenador apenas um organizador e ficando ao encargo dos atores a compreensão psicológica de seus personagens, as suas ações físicas que deveriam partir da experiência, da intuição e das recordações que a companhia tinha de determinada peça a ser encenada. Vale destacar que as montagens de dramas e altas comédias eram quase sempre as mesmas montadas por todos os circos-teatros do país, sendo assim eram peças conhecidas dos mais experientes, que também passavam a ser responsáveis pelas montagens. No caso do Circo-Teatro Nh'Ana esta prática não foi diferente, já que a ensaiadora era a própria Nh'Ana (outros circos-teatros contratavam encenadores, mas não foi o caso da companhia que estudo).

*“O ensaiador tem que explicar pro artista, mas ele tem que fazer pro artista ver também. Se ele não souber fazer pra ele ver, o artista não faz como ele quer. Então ele era bom. Ele fazia, ele ensaiava. Na primeira noite da peça ele ia lá na frente assistir. Depois ele chegava lá trás e falava: ‘Você tá ruim. Você tá bom’. No nosso circo o ensaiador era minha mãe. Era ela que ensaiava”.*³⁵

A experiência fez com que Nh'Ana se tomasse além de proprietária, dramaturga, atriz, cantora, também ensaiadora. Fica claro na fala de Tareco que os artistas reproduziam aquilo que a ensaiadora desejava, isto não ocorria em todas as companhias de

circo-teatro, alguns ensaiadores davam uma extrema liberdade aos atores, principalmente quando ele não conhecia a peça a ser montada.

No circo-teatro o ensaiador cumpria o papel de pôr ordem na montagem já que a maioria das peças já eram de total conhecimento dos artistas que a encenariam.

*“Em nível um pouco mais alto, o processo é dos mais antigos: algumas indicações sucintas sobre os personagens e marcações sem grandes inventivas, apenas visando a certa ordem na movimentação”.*³⁶

Como pode ser notado, as montagens nos circos-teatros não apresentavam um grau de inventividade por parte do encenador. As montagens eram apenas reproduzidas, copiadas de montagens anteriores já consagradas pelo público. Os artistas de circo-teatro tinham normamente esta visão, a de não mudar aquilo que já estava pronto. Repetir o que já havia dado certo.

Também é bom destacar que o Circo-Teatro Nh'Ana na década de 80 já estava abandonando a estrada e parando definitivamente suas atividades. Mesmo assim, alguns circos-teatros que ainda resistem, principalmente no Rio Grande do Sul e Santa Catarina (Teatro Biriba, Teatro Serelepe, entre outros, sendo que o primeiro tem sua origem também com o Circo-Teatro Oriente) ainda montam seus espetáculos nesta mesma ótica apresentada pelo Circo-Teatro Nh'Ana. Ainda vale destacar que o filho de Tareco e Vó Biga está no elenco do Teatro Biriba e muitas de suas montagens são de peças escritas por ele. Benedito Silvério de Camargo, entre elas “Deixe-me Viver”, “Cadeira de Rodas”, “Boby, O

Vagabundo”, “Biribinha e o ET”, “A Viúva Virgem”, “Biribinha, O Gaúcho de Passo Fundo”, “Biribinha, O Sobrevivente do Titanic”, “O Drácula Gay”, e “Em Busca da Paz”.

Como anteriormente apontei, pode-se notar que algumas destas peças também foram montadas pelo Circo-Teatro Nh’Ana. Em maio de 1999, o Teatro Biriba se encontrava em São Luiz Gonzaga (RS). A análise do circo-teatro hoje, merece um estudo mais aprofundado e, com certeza poderá ajudar a compreender ainda mais as permanências desta prática teatral em nossos dias.

Como vimos anteriormente, o circo possuía inna quantidade enorme de peças em cartaz em cada praça, sendo assim também era necessário um grande número de cenários e figurinos. Os cenários eram pintados em algodão cru (o próprio Tareco pintava), demonstrando os locais onde as tramas ocorriam, “florestas, casa rica, hospital. Igreja...”³⁷ Outro fator importante para uma montagem ser apreciada nas cidades visitadas, era a peça ter um figurino adequado. Peças antigas, requeriam um figurino de época. Neste caso, inclusive o Circo-Teatro Nh’Ana possuía uma roupeira responsável em passar as roupas, quando a peça não exigia roupas tão difíceis de manipulação os próprios artistas se responsabilizavam em passá-las.

Outra prática nos circos-teatros, era o “coringamento” ,isto é, todos estavam sempre preparados para fazer qualquer papel, caso alguém adoecesse, ou algo parecido. Até o bilheteiro ficava sempre atento para qualquer eventualidade. Aqui percebemos ainda mais a importância do ponto, neste tipo de espetáculo, já que nestas situações ele, com certeza, teria que pontuar mais que o normal.

³⁶ VARGAS, Maria Theresa (Coord.) Op. Cit. p. 96.

³⁷ Estes cenários pintados recebem o nome de “rotundas”, e ficam no fundo do palco, normalmente suspensos por um varal, que pode ser puxado para o lado e entrando no seu lugar outro cenário, conforme a necessidade da peça

Além disto, os artistas de circo-teatro estavam preparados para todas as eventualidades, não deixando o espetáculo perder o ritmo e, com isto, garantiam ainda mais a possibilidade de uma sobrevivência mais digna e com mais dinheiro

“Quando eu já comecei a trabalhar em circo pra fortificar o cachê, eu fazia minha cena, e quando eu ia para a coxia e ia ficar lá uns cinco minutos, ia demorar eu voltar, eu descia com roupa e tudo e ia na platéia vender as minhas fotos. O resto do espetáculo rolando e eu com o figurino vendendo pros caras, oferecia. Não quebrava o ritmo, ninguém ria. Hoje se passa uma mosca...atrapalha...os caras querem matar todo mundo, pô.”³⁸

Este ritmo constante que tinha o espetáculo no circo-teatro é bem lembrado por Grego (Eliemário de Quintérios, chegou jovem ao Brasil e logo entrou em um circo-teatro, aprendendo através desta prática a língua portuguesa e a adaptar-se a esta nova terra, atuamente organiza festivais de teatro e é debatedor nestes e em outros festivais que é convidado) e referendado na fala de Tareco, onde afirma que nas duas horas ou mais de espetáculo (incluindo as três partes), nunca havia espaço vazio

“Às vezes eu fazia um papel dramático (na primeira parte do espetáculo), então tinha que esperar um pouquinho, uns dez minutos, pra trocar de roupa, pra entrar e fazer o palhaço. Aí demorava um pouco.

Nesse intervalo o locutor anunciava as peças que iam na semana. Sábado e Domingo. Nunca ficava vazio. Música tocando, né! Depois entrava: - 'Agora com vocês, o nosso Big Show 'Um palco muito grande, muito bonito, cortina de veludo, lindo era. Aí então, entra umas quatro ou cinco moças dançando uma música. Aí anunciava, entrava a mãe. Anunciava o espetáculo, amanhã tal peça... 'E agora eu vou anunciar para vocês Luiz Coimbra, vai cantar, bolero tal. E agora com vocês, Tar eco'. Aí acendia toda a luz clara, abria outra cortina, aí aparecia uma casa, o que fosse levar. ”³⁹

Uma das maiores lembranças que as pessoas que assistiram aos espetáculos do Circo-Teatro Nh'Ana são as peças que tinham um cunho familiar, até mesmo as comédias sempre respeitavam as famílias que iam até o circo-teatro. A pornografia era abominável dentro do Circo-Teatro Nh'Ana, tanto pela proprietária, quanto pelos próprios artistas.

“O Tareco nunca usou pornografia, nunca, nunca. Ele usava às vezes, de longe, insinuações, mas as pessoas tem que ser inteligentes para captar, por isso que ele era um cara de classe, que agradava mesmo e as famílias iam porque não tinham vergonha de levar os filhos pequenos lá, porque chegavam lá e assistiam um espetáculo decente. Infelizmente hoje, já não acontece isso. ”⁴⁰

³⁹ Benedito Alves Camargo - Tareco (Entrevista) Op.Cit.

⁴⁰ Nilson Geiser - Tito Janguinha (Entrevista) - Op.Cit.

Esta forma de agradar o público através de um comportamento pudico em suas montagens, garantiam-lhes uma credibilidade na imprensa e nos formadores de opinião nas pequenas cidades que visitavam, entre eles os padres, freis e freiras que não se cansavam de elogiar o “cunho cristão” de suas peças. Esta tradição do circo-teatro, principalmente nas décadas de 40 a 70, de falar para as famílias, era também uma forma de marketing da companhia que atrairia não somente os adultos, mas também as crianças, e com isto lhes garantiria a sobrevivência por mais tempo na cidade e nas futuras praças.

O Circo-Teatro Nh’Ana era considerado um circo que se modernizava mais que a maioria dos que viajavam por Santa Catarina. Sempre tinham um bom som, boas cadeiras, cenários e figurinos adequados para a montagem, isto fazia com que o público se sentisse a vontade no circo-teatro e aumentava a credibilidade da sociedade em relação a companhia. Muitos circos-teatros se preocupavam mais com o palco e esqueciam a platéia, outros o contrário.

Esta relação direta que o Circo-Teatro Nh’Ana tentava estabelecer entre as suas peças e o público, também estava ligada a adaptabilidade com que as suas montagens se permitiam. Quando havia a necessidade de alteração do título para maior compreensão do espetáculo, ou de alguns termos que poderiam ferir os mais castos, sem dúvida que eram rapidamente providenciadas. Isto ocorreu com o título da peça “O Transviado” de Amaral Gurgel, que teve seu título alterado para “O Último Natal”, já que Nh’Ana percebeu que este título era incompreensível para muitos espectadores, e já que o personagem principal morria no Natal, ela não viu nenhum problema em alterar o título e lhe dar mais proximidade ao público.

Outro caso de alteração, foi na peça “A Escrava Isaura” em São Mateus do Sul, onde Nh’Ana pediu ao ator Tito Janguinha (ex-ponto e agora ator)⁴¹ que interpretava o jardineiro que iria casar com a Escrava Isaura para depois o patrão se aproveitar da situação, para ele mudar o texto que dizia que ele morreria virgem

“Ela pediu para eu não falar aquele negócio de morrer virgem (você vê que isso era uma afronta, uma grosseria muito grande), porque tinha uma freira na platéia, então não era para falar isso. Mas aquela ali era a minha graça, puxa vida, perdi a graça. Mas eu metidinho, falei: 'Eu sabia que haverá de morrer moço!' Eu troquei a frase e no fim dava na mesma coisa. Ela gostou. Então as peças eram todas muito bem, não existia pornografia ”.⁴²

Este é um ponto que chama a atenção, visto que a própria companhia tinha sua censura interna e nada passava sem o crivo de Nh’Ana, ela era responsável também pela imagem do circo e das peças na comunidade em que eles se apresentavam. Todos os cortes e alterações estavam sob sua responsabilidade e os artistas que desrespeitassem estas regras de boa conduta e de respeito as determinações de Nh’Ana eram chamados a atenção e, às vezes, punidos mais severamente com a expulsão da companhia. Estas regras rígidas de conduta impostas por Nh’Ana fazia do circo-teatro um local onde as famílias se sentiam seguras de não serem molestadas por indivíduos incômodos

⁴¹ Tito Janguinha (Nilson Geiser) nunca gostou de ser ponto, mesmo tendo sido considerado um dos melhores pontos do Brasil, sua fama se espalhou e ele sempre era convidado para ser ponto quando chegava em outra

“Era uma companhia que existia o maior respeito, sabe. Precisava ver o ambiente familiar que existia. Porque ali, famílias de sangue eram poucas, eram poucos elementos. O resto era tudo de fora. Mas, eu digo o respeito que existia ali dentro era uma coisa impressionante, era uma família que tinha uma matrona que era a Nh'Ana e tinha o Tareco, que a palavra dele era lei lá dentro.”⁴³

Percebe-se nas falas dos entrevistados que Nh'Ana tinha uma preocupação em não ferir a moral do público que ia ao espetáculo e, até mesmo, em alterar alguns termos que não eram bem entendidos pela platéia. Mas, isto não era uma regra seguida em todas as peças. Na peça “A Paixão de Cristo” que a companhia apresentava, era escrita toda em versos alexandrinos (autor espanhol), onde tudo era rimado, do início ao fim do espetáculo. Nh'Ana sempre se preocupou com a pronúncia correta das palavras e não admitia que um ator entrasse em cena sem saber o que estava dizendo e também, nestes casos não aceitava a alteração por termos mais compreensíveis. Assim nos demonstra Maria José Almeida de Camargo (Zezé), filha de Tareco e Vó Biga, nasceu no Circo-Teatro Nh'Ana, inclusive no meio de uma apresentação, onde sua mãe cumpria a função de ponto e teve que correr para a maternidade, enquanto isto o espetáculo corria. Foi atriz, instrumentista e cantora. Atualmente canta em imi Hotel em Garopaba.

“Eu tinha uma fala da Madalena, na

companhia, até que inventou que estava perdendo a visão. Passou então a integrar os espetáculos, declamando poesias e foi inclusive escada para Tareco.

⁴ ^ Nilson Geiser - Tito Janguinha (Entrevista) Op.Cit.

⁴³ Nilson Geiser - Tito Janguinha (Entrevista) Op Cit.

Paixão de Cristo, que na época eu fazia, era um terror. Porque era: 'Gazofilácio ditoso/Que é o tesouro mais precioso/Está servindo de sacário... ' isto ocorria quando Madalena ia ao túmulo de Jesus. Então a vó, quando ensaiava, já vinha: - 'Olha, gazofilácio, significa isso... ' Ela não trocava as palavras e dava bronca quando a gente errava".⁴⁴

Nota-se que a prudência de Nh'Ana estava em alterar, não especificamente termos de difícil compreensão para um público pouco afeito a estas palavras mais elaboradas, mas sim na mudança de expressões que poderiam afetar os ouvidos morais de uma platéia que desejava ver seus valores respeitados.

Para um espetáculo estar completo num circo-teatro, se fazia necessário um bom som (música), tanto nas peças encenadas, quanto no show que precedia a apresentação teatral. O som na peça era feito mecanicamente (aparelho de som e discos de vinil) que eram responsáveis em criar os climas da peça e os efeitos sonoros (trovoada, chuva, vento, etc), já o som do show era ao vivo, com uma banda tocando e acompanhando os cantores e declamadores. Vale ressaltar, que o Palhaço Tareco usava um acordeon em suas apresentações.

Um fato que sempre me chamou a atenção na estrutura das montagens teatrais nos circos-teatros e no próprio desenvolvimento do espetáculo (conjugação das três partes; peça teatral, show e esquete do palhaço), é que normalmente aparece a comicidade. Mesmo nos melodramas, percebe-se o aparecimento de um personagem engraçado para aliviar a

trama. Também nota-se, mesmo que a peça não possua este personagem, no final do espetáculo o palhaço aparecia para terminar com “riso” a noitada do circo-teatro.

O “riso” faz parte direta, visceral e constante dentro da vida do espetáculo no circo-teatro, aqui vale destacar a análise de Bakhtin, sobre o contexto de Rabelais e suas conclusões sobre o riso, onde descreve o riso sendo expurgado na Idade Média das esferas oficiais e relegado a um plano inferior e degenerado. O cristianismo primitivo também negava o riso através de Ciprião, Tertuliano e São João Crisóstomo, indo contra os espetáculos de mimo, riso mímico e as burlas.

É no Renascimento que tudo isto se modifica, principalmente através das análises sobre as obras dos gregos, como Hipócrates (que via no riso uma forma de adiantar o processo de cura de uma enfermidade) e Aristóteles que afirmava “O Homem é o único vivente que ri”, entre outros. É também no Renascimento que o riso alcança a “ideologia superior”

“Mas durante o Renascimento o riso, na sua forma mais radical, universal e alegre, pela primeira vez por uns cinquenta ou sessenta anos (em diferentes datas em cada país), separou-se das profundezas populares e com a língua ‘vulgar’ penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia ‘superior’, contribuindo assim para criação de obras de arte mundiais, como o Decameron de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare, etc.”⁴⁵

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo; HUCITEC; Brasília; Editora da Universidade de Brasília, 1993 p.. 62.

Sendo assim, um dos maiores desafios do Circo-Teatro Nh'Ana era agradar o público, principalmente através da comicidade. Como já citei em vários momentos, o personagem principal de um circo-teatro era o palhaço. Quando este era famoso ou reconhecido pelo público o circo-teatro garantia uma grande bilheteria e também sua permanência por mais tempo em uma cidade. Não conseguindo levar o público ao riso, poderia ser destrutivo para o circo-teatro, visto que as notícias corriam muito rapidamente e normalmente as cidades visitadas eram próximas.

O palhaço, então, recebia a incumbência de agradar já no primeiro dia, para que a notícia de sua “graça” se espalhasse e o circo-teatro passasse a ser visitado. Não era uma tarefa tão simples. As condições sociais das platéias, os dias de apresentações, a disponibilidade para a comédia, eram fatores que influenciavam diretamente a receptividade para a comicidade e o riso.

“A dificuldade está no fato de que o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri. A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico que, às vezes, é incompreensível e inacessível em outras épocas.”⁴⁶

⁴⁶ PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso. São Paulo: Ed. Ática, 1992. P. 31-32.

Esta colocação de Propp, discorda de Bergson (O Riso na Vida e no Palco, 1900), quando este afirma que o riso ocorre quase com a precisão de uma lei natural, pois, segundo ele, basta que haja uma causa para isso e o riso se fará presente.

Os artistas do Circo-Teatro Nh'Ana sentiam na pele a dificuldade, em algumas situações, de fazer o público rir, como por exemplo em cidades em que catástrofes recentes haviam ocorrido, como enchentes em Minas Gerais e São Paulo, e como percebemos na própria fala de Tareco, ao concordar com um médico que havia assistido ao espetáculo num domingo

“Nas sextas e sábados as pessoas riem muito, mas no domingo... um médico amigo meu me explicou que a pessoa ria menos no Domingo porque sabia que já ia trabalhar na Segunda-feira, já ficava preocupada com o serviço. Eu achei que podia ser”⁴⁷

O Circo-Teatro Nh'Ana, como todos os outros, além de percorrerem um caminho periférico nas artes no Brasil, ainda eram suscetíveis ao bom ou mau tempo (a chuva era inimiga do circo), as condições políticas e sociais específicas de cada região e do ânimo do público em determinados dias da semana. Somente a prática diária destes artistas poderia driblar e encontrar soluções eficientes para fazer de seu trabalho algo motivante para a platéia e com isso garantir o seu ganha pão. Não era uma tarefa muito fácil.

“Tareco, revelação espetacular no gênero cômico, consegue fazer

*brotar lágrimas nos olhos
estupefatos do espectador,
plenamente envolvido pelas suas
interpretações dramáticas, tomadas
de sensível realismo. O mesmo
Tareco, no entanto, igualmente,
consegue arrancar estreptosas
gargalhadas, de lábios que mal
sabem sorrir, e que ali vão, em busca
de lenitivos, doados pela
generosidade de sua alma de
palhaço.*⁴⁸

Todas as dificuldades encontradas pelos artistas fazia com que houvesse uma união interna e uma solidariedade bastante significativa. Em várias falas tanto dos artistas do Circo- Teatro Nh'Ana como em outros circos-teatros (Circo Paulistão, Circo American, Circo Bandeirantes, Circo do Chiquinho/[^], esta solidariedade, tanto no espetáculo como na vida cotidiana, transformava-os em uma “grande família”, e é neste contexto que se concretiza seu discurso moral e sua visão sobre o mundo. A visão que os artistas tinham de si mesmos e de sua representação sobre o mundo possuíam características burguesas onde a promiscuidade, o tumulto, a falta de religião, a infidelidade, a crítica ao sistema, as modificações radicais tanto na política como na economia deveriam ser totalmente expurgados. Esta visão de mundo e relação comunitária está diretamente ligada a sua compreensão de família, como bem identificou Philippe Ariès

“Ela correspondeu (a família moderna) a uma necessidade de intimidade, e também de identidade: os membros da família se unem pelo sentimento, o costume e o gênero de

⁴⁸ Livro de Cumprimentos - Terezinha Cynthia Maria e Glaucia Maria. Paraisópolis, 03 de maio de 1961.

⁴⁹ VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit p. 22-25

*vida. As promiscuidades impostas pela antiga sociabilidade lhes repugnam. Compreende-se que essa ascendência moral da família tenha sido originariamente um fenômeno burguês”.*⁵⁰

Percebe-se que o circo-teatro, através de seus espetáculos em nada desconstruíam ou questionavam o sistema vigente, tanto político (preferiam não questionar, para garantir seu ganha pão, já que a platéia era constituída de todas as tendências políticas e ideológicas), quanto religioso (este, por acreditarem nos discursos da Igreja Católica e por ser uma família que praticava sua religiosidade não só no palco, mas também no dia-a-dia e nos seus espetáculos). Esta falta de questionamentos ou de críticas se fazem presentes nos textos montados pelo Circo-Teatro Nh’Ana como também nos textos escritos pela própria Isolina Almeida Oliveira (Nh’Ana), que analisarei em capítulo específico.

Percebe-se que a sociedade que os assistia e os próprios artistas que participavam da companhia eram devotos desta visão moral do mundo e defendiam tal posição em todas as suas práticas. Destaco duas pessoas que deixaram escrito no Livro de Cumprimentos tal posição

*“Eu quisera que a alma pudesse ser vista com os olhos, olharia então a tua para poder imita-la através dos feitos e dos dotes morais. És uma criatura premiada por Deus. Em primeiro, por acreditar piamente Nele e em segundo, por haver herdado uma alma incomparável.”*⁵¹

⁵⁰ ARIÉS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981. p. 278,

⁵¹ Livro de Cumprimentos - Irineu Adami (ator) - Joinville, 14 de agosto de 1954,

“Grato e admirado pelas boas apresentações divertidas e morais que apresentaram na praça de Rio Negrinho.”⁵²

Esta solidariedade íntima (chegaram a dividir uma lata de pêssego no aniversário de Zezé e até mesmo a quebrar o cofrinho das crianças quando a situação financeira não ia bem) e sua devoção religiosa, faziam com que eles dedicassem parte de seu tempo em obras de caridade, sendo aceito por todos da companhia (era condição básica para entrar na companhia). Apresentavam espetáculos teatrais em hospitais de leprosos, orfanatos e até serviram comida aos domingos para presidiários em Tatuí (SP), sendo que neste caso alguns presos que tinham bom comportamento eram convidados, depois de insistirem muito, a assistirem ao espetáculo na presença de policiais.

*“Eu trabalhava emocionado, ver aquelas pessoas, às vezes, sem nariz, sem... todo... Mas eles adoravam. Um dia cheguei com ela (Vó Biga) de carro, encostei no teatro assim (havia um teatro dentro do leprosário em Três Corações-MG), a porta do teatro estava aberta e eles viram nós dois... Vieram todos lá de dentro, saíram todos lá de dentro, vieram abraçar nós. Ninguém pega, se tiver que pegar, pega mesmo. Não é que a gente fez caridade, não. A gente tem que fazer, é obrigação”.*⁵³

⁵² Livro de Cumprimentos - Padre Wendelino - Rio Negrinho. 27 de setembro de 1955.

⁵³ Benedito Alves Camargo -Tareco (Entrevista) Op. Cit.

O público era a razão de ser do circo-teatro, sempre se fazia concessão as vontades do público. Quando a peça era muito grande e se percebia que a platéia ficava muito irrequieta, não tinham dúvida em cortar os bifes (textos longos sem diálogos), para dar mais ritmo ao espetáculo. Não havia enfrentamento com o público, a companhia dizia exatamente aquilo que a platéia gostaria de ouvir, por isso a participação política ser tão restrita, não tinham o menor interesse em criar opositores e críticos de suas mensagens, que sempre eram lembradas como “cristãs”. O espetáculo era uma mercadoria que deveria ter uma boa aparência. E os vendedores desta mercadoria, os artistas e técnicos, também tinham que demonstrar credibilidade e respeito perante a comunidade em que por alguns dias ou meses eles estariam se inserindo. Nh’Ana era radical em relação a conduta, não permitindo inclusive que os rapazes da trupe se envolvessem com moças da cidade. Tito Janguinha relata que foi chamado a atenção por Nh’Ana por ter trazido uma “namorada” para atrás do circo. Isto era inconcebível em sua visão. Já citei anteriormente que os mambembes eram facilmente confundidos com ciganos, pejorativamente, e Nh’Ana fazia questão de mostrar que sua companhia nada tinha em comum com estes andarilhos, apenas o ato de mambembar, nada mais.

O público era parte integrante deste espetáculo no circo-teatro, sendo muito ruidoso, como nos conta Regina Horta Duarte, sobre a platéia do final do século XIX, que chegava a atrapalhar o andamento do espetáculo¹⁰, e esta prática de interferir no espetáculo também é percebida nas falas de todos os artistas de companhias de circo-teatro. Não são raros os casos em que pessoas da platéia entram em cena para resolver situações de conflito, levando dinheiro para comprar um caixão para um defunto, ou como nos conta

Vó Biga uma situação ocorrida na apresentação da peça “O Último Natal”, quando um personagem que era alcoólatra mata uma pessoa, e está sendo julgado em um tribunal

“Então eu como promotora acusava. Um senhor levantou da platéia, chegou perto do palco - ‘Não, esse homem não pode ser acusado, ele tem que ser inocentado...’ E olha, foi uma discussão, uma confusão. Daí houve uma discussão, uma confusão para fazer ele voltar e sentar na platéia e esperar o advogado de defesa começar a falar. Quando ele começou, aí ele parou.”⁵⁵

Tudo era feito para agradar o público e levá-lo às lágrimas mais profundas ou ao riso aberto. Chegavam a buscar um realismo, que por si só já parecia bizarro, grotesco e levado às últimas conseqüências como nos relata Tareco

“Uma vez uma mulher desmaiou também, com a peça ‘Ferro em Brasa’ Que é um ferrador que mata um cabra com um ferro em brasa mesmo. A mulher dele trai. Ele pega a mulher beijando o futuro genro dele e ele prepara a vingança. Então, ele amarra o cabra num tronco e com o ferro ele vai lá... Mas, o ferro em brasa mesmo, vermelho... Tinha uma coisa no peito assim... que era um bife para queimar mesmo. Quando eu levei aquele ferro, que toquei no peilo do rapaz que fez tsssss... A mulher desmaiou. Levaram para casa

Este tipo de efeito levava os espectadores ao delírio e a fama da companhia crescia ainda mais.

Estes artistas viviam para o circo-teatro, seu cotidiano girava em torno das relações estabelecidas através desta prática, seus círculos de amizades se referiam a “gente de circo” e sua visão de mundo estava representada em suas peças e suas falas. A sua luta pelos locais mais recônditos do interior de Santa Catarina e outros estados que visitaram, ainda é lembrada por aqueles que tiveram a oportunidade artística e histórica de ter assistido a um de seus dramas, chanchadas, altas comédias, melodramas, shows e esquetes do Palhaço Tareco. O que sobrou destes tempos de mambembar são as lembranças e a certeza de trabalho cumprido, principalmente em levar a arte àqueles que nunca teriam esta oportunidade, por estarem na periferia dos grandes centros de produção e divulgação cultural.

6 - SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO XX

Parece-me fundamental penetrarmos no século XIX e nas primeiras décadas do século XX e reconhecermos neles as raízes formadoras da tradição do circo-teatro no Brasil e, principalmente, perceber o que perpassava o entendimento do homem e das artes neste período de transformações bastante significativas em nossa história política.

Para seguirmos um caminho seguro em relação a história no século XIX, estarei me sustentando na literatura escrita na época, que muito pontuou os passos da sociedade brasileira. Vale aqui o destaque ao Romantismo e ao Realismo.

O início do século XIX no Brasil foi marcado pela vinda da família Real portuguesa, proteção ao comércio, à indústria, à agricultura; reformas no ensino, criação de escolas de ensino superior; missões estrangeiras, relacionadas as artes e ciências, aceitas com grande hospitalidade oficial; possibilidades para o comércio de livros; criação de tipografias, princípios de atividade editorial e da imprensa periódica; instalação da biblioteca pública, museus, arquivos; o incentivo as representações cênicas e pela oratória religiosa. Isto, entre outros fatores, contribuiu para que a vida cultural na colônia se distanciasse do que havia ocorrido no século anterior.

Na década de 20 (1822), ocorre a Independência política do Brasil, fazendo com que os artistas e intelectuais criassem uma consciência nacional, e a necessidade de se criar uma cultura brasileira identificada com suas próprias raízes históricas, lingüísticas e culturais. É neste contexto que o Romantismo se fundamenta como uma oposição à tradição clássica, representada pelos modelos culturais portugueses.

O Romantismo passa a ter uma conotação antilusitana e anticolonialista, por conseguinte, essencialmente nacionalista. Isto se refletia nas obras de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, entre outros.

“A preocupação com a nacionalidade era um traço característico do romantismo, que intencionava fincar as suas raízes históricas no passado de cada país, fugindo ao modelo supostamente universalizante que os clássicos franceses haviam bebido entre os gregos e os romanos.”⁵⁷

A segunda metade do século XIX já não se comportava com os mesmos princípios da metade anterior. O Brasil passava pela Guerra do Paraguai, crescimento da campanha abolicionista, enfraquecimento do governo de D. Pedro II, intensificação das idéias republicanas, força da economia agrária, concentrando a renda nas mãos desta classe.

Os intelectuais e estudantes começam a participar mais ativamente dos comícios abolicionistas e republicanos, conseguindo quase que conjuntamente alcançar estes dois anseios. O Brasil, agora Republicano, busca a modernização da economia e das políticas nacionais.

Dinamiza-se a vida cultural e social, principalmente no Rio de Janeiro e, como sempre, ventos europeus chegam ao Brasil: o liberalismo, socialismo, positivismo, cientificismo, etc. Estas idéias chegaram e ganharam força junto à oficialidade e à intelectualidade artística. O Realismo vinha para fincar suas raízes. Os ideais republicanos encontraram eco nas obras dos dramaturgos realistas, notadamente antimonárquicos.

⁵⁷ PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. São Paulo; Edusp, 1999. p.

“A geração dos novos intelectuais de então, com José de Alencar à frente, acolheu com entusiasmo as novidades do ‘teatro realista’ que via adequadas para discutir os novos padrões de comportamento necessários a uma sociedade que quisesse ‘acertar o passo’ com a modernidade burguesa.”⁵⁸

A história do teatro brasileiro está montada dentro de situações variáveis e, às vezes, de difícil compreensão. Os nossos autores gravitaram entre o Romantismo e o Realismo, por isso a imprecisão de algumas análises

“O romantismo na literatura brasileira cruza-se com o realismo e o naturalismo a partir da Segunda metade do século XIX. No teatro, o drama romântico (Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Agrário Menezes) e comédias românticas (Alencar e Macedo) convivem com comédias realistas e de costumes nestes autores e em outros (Martins Pena, França Jr., Artur Azevedo).”⁵⁹

Neste contexto do século XIX, no circo não se adotava todas as tendências dramáticas em voga neste período. A cobrança que se fazia para o teatro, que deveria ser

42-43.

⁵⁸ AGUIAR, Flávio. Antologia do Teatro Brasileiro: A Aventura Realista e o Teatro Musicado. São Paulo. Ed. SENAC São Paulo, 1998. p. 8.

⁵⁹ CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. História do Teatro Brasileiro: Um Percorso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: EDUERJ: FUNARTE, 1996. p. 150.

pedagógico e edificante, na construção da modernidade, não se fazia no circo, onde se buscava a fantasia, o jogo e a inverossimilhança.

Então cabe uma pergunta. Onde se insere o circo e posteriormente o circo-teatro neste contexto político de construção de uma nacionalidade brasileira ?

É importante retomar as pegadas da construção da nacionalidade e sua relação com o popular.

Em Burke encontramos algumas pistas, principalmente ao analisar as periferias européias e a valorização da cultura popular para a concretização de um desejo nacional, isto se percebe em uma citação de um intelectual finlandês

“Nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia não é senão o cristal em que uma nacionalidade pode se espelhar; é a fonte que traz à superfície o que há de verdadeiramente original na alma do povo”⁶⁰

No Brasil esta raiz no popular e a construção de uma identidade nacional através de uma “cultura popular” fez parte de estudos de vários historiadores e antropólogos desde o final do século passado. Ortiz lembra duas tradições que pensaram o nacional-popular:

“A primeira, mais antiga, se liga aos estudos e às preocupações folclóricas, e tem início com Silvio Romero e Celso Magalhães, em fins do século passado. Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’ ,

“ BURKE, Peter, Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 40.

romanticamente idealizada pelos folcloristas. Uma outra tradição, mais politizada, aparece na cena histórica em meados dos anos 50, e vem marcada pelo clima de efervescência da época.. Ela terá, no entanto, vários matizes ideológicos: será reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste. Existe, porém, um elemento que as unifica: a tônica política. ”⁶¹

Os conceitos deste popular vai se alterando conforme os desejos políticos e as intenções, principalmente, do Estado em moldar uma sociedade controlável e que possa exprimir uma identidade visível e que abarque a totalidade dos cidadãos. Não é necessário que a sociedade, e seus cidadãos, estejam diretamente ligados as manifestações populares, mas que aceitem tais manifestações e movimentos como sendo característicos do “nacional” e introjetem estes valores como sendo seus. Ainda hoje percebemos que o Estado e até a mídia, ao mostrar o Brasil no exterior, continuam exibindo cenas de carnaval, maracatu, folias, bois de Parintins, entre outras.

Ainda lembrando Ortiz, a percepção e aceitação do popular, vai modificando ao passar da carruagem, e conforme este autor

“No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados

⁶¹ ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. Cultura e Indústria Cultural. São Paulo; Ed. Brasiliense, 1995. p. 160-162.

*populares no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais.*⁶²

É sabido que o circo como espetáculo, chega ao Brasil no século XIX (veremos mais atentamente no próximo capítulo), e a partir disto as famílias que aqui chegaram começaram a formar uma geração de artistas circenses. Neste contexto, o circo, ainda novo no Brasil, não chegou a despertar a atenção dos especialistas e dos pensadores. A cobrança sobre uma postura no teatro já era bastante sentida, mas o circo acabou ficando de fora desta construção do nacional.

As primeiras impressões sobre o circo neste contexto do nacional, aparecem nos escritos modernistas da década de 20, já no século XX. Vários são os autores que vêem no circo e nos palhaços a “alma nacional” e a “brasihdade” tão almejada por eles.

Ao estudar os escritos de Antônio de Alcântara Machado, Lara reconhece em seus estudos e críticas o entusiasmo em ver no circo a manifestação do nacional

“Para Antônio de Alcântara Machado o circo era o depositário da essência brasileira, sem o contágio da imitação estrangeira, na criação de tipos, na descoberta de formas populares”.⁶³

⁶² ORTIZ, Renato. Op. Cit. p. 164.

⁶³ LARA, Cecília de. De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo. Rio de Janeiro; INACEN, 1987. p. 111.

Citando diretamente Alcântara Machado, ao escrever nas páginas do periódico ‘Terra Roxa e outras terras’ (n.º 1, em 20 de janeiro de 1926)

“A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó. (...) Piolim, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.”⁶⁴

Este encontro com os modernistas, não se fazia apenas no campo dos elogios através da imprensa, mas sim no cotidiano, segundo Yan de Almeida Prado, o Largo do Paissandu em São Paulo, local onde os circenses, empregados e desempregados se encontravam

“Foi também freqüentado pela fma flor da literatura paulista. Mário de Andrade, Alcântara Machado, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Tácito de Almeida, Sérgio Buarque de Holanda, etc... etc.”⁶⁵

É importante a percepção que estes modernistas darão visibilidade ao espetáculo circense e aos palhaços que comporão este universo de entretenimento e, segundo eles, de construção da brasilidade.

⁶⁴ LARA, Cecília de. Op. Cit. p. 110.

⁶⁵ LARA, Cecília de. Op. Cit. p. 112.

O circo passa a ocupar um espaço na história brasileira, como criador de uma linguagem própria, através dos palhaços, dispensando a “imitação” de elementos estrangeiros que ainda eram significativos no teatro.

Com o advento do circo-teatro, esta separação entre o “nacional” e o “estrangeiro”, aos poucos vai se deteriorando, já que várias companhias vão montar peças de autores estrangeiros e até mesmo autores brasileiros que usam como pano de fundo ou mais radicalmente, personagens e cenários de outros países e épocas como centro de sua dramaturgia.

De qualquer forma, o palhaço e suas brincadeiras com o público e seu escada, continuarão, conforme o desejo dos modernistas[^] ainda fincando raízes na “brasilidade” e usando o Brasil e sua gente como inspiradores de suas gags e misantropias.

7 - FESTAS POPULARES/ESPETÁCULOS POPULARES/CERCO MODERNO: ORIGENS DO CIRCO-TEATRO

Historiadores, antropólogos e folcloristas, entre outros, tem se debatido nestas últimas décadas em entender o “popular” e para que e quem ele serve e se destina.

As dificuldades já aparecem quando da tentativa de separar o erudito do popular. Várias foram as tentativas. A que aparece com certa recorrência, tem sido a de uniformizar o “popular” como mantenedor da tradição, que tem a função de ratificar e legitimar o passado no presente. O popular está mais relacionado a tradição do que a razão, já o erudito faz parte de um ensinamento acadêmico, em universidades e liceus^.

Quero destacar que a tradição, conforme relação com o passado, não significa, a meu ver, a manutenção de todos os seus pressupostos no presente. Vários são os exemplos de manifestações culturais que, mesmo consideradas tradicionais, foram se adaptando aos novos tempos e transformando alguns de seus rituais. Os poderes instituídos, tentam dar legitimidade a estas manifestações propagando sua “verdadeira”, “eterna” e “indissociável” relação com o passado do povo que a manifesta. Prefiro a identificação da tradição como ratificadora do presente vivido, do que a tradição como legítima representação da diferença entre cultura popular e erudita.

Assim, a rua aparece com muita frequência como um local de encontros e de sociabilidades e onde o povo parece mais livre para demonstrar suas habilidades. As festas populares e espetáculos, individuais e coletivos, são recebidos na rua com muita atenção e, às vezes, preocupação.

“A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso, onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnados do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade”⁶⁷

Também para Burke o cenário mais propício para as manifestações populares eram as igrejas, estalagens e tavernas, além das praças.

“A dificuldade em se definir o ‘povo’ sugere que a cultura popular não era monolítica nem homogênea”⁶⁸

Vários são os exemplos de artistas e manifestações populares que faziam parte do dia-a-dia dos moradores de cidades e vilas, tanto na Europa moderna como medieval. Desde engolidores de fogo, adestradores de ursos, prestidigitadores, vendedores de ervas, latoeiros, charlatões e músicos, até bobos e espetáculos teatrais. O popular tomava as ruas e principalmente as feiras, locais de grande aglomeração e onde a visibilidade destes “apresentadores” se fazia mais significativa.

Objetivando nosso trabalho, vale ressaltar o papel dos artistas que se apresentavam em tavernas, estalagens, praças e demais locais onde havia um certo número garantido de espectadores. Alguns destes artistas já faziam acrobacias, prestidigitação, “palhaçadas”, entre outras apresentações que farão parte do mundo do circo. Aqui vale

⁶⁶ BURKE, Peter. Op. Cit.

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, Op. Cit. p. 132.

estabelecer um critério para estas análises. Uma coisa é a “arte circense”, que já aparece desde que o homem fez a primeira graça aos seus companheiros ou equilibrou algum objeto chamando a atenção para si. Outra coisa é o “circo”, que recebeu esta denominação no século XVIII, quando Philip Astley (Londres), organizou um picadeiro e arqui-bancadas em volta. Sua intenção era exibir suas habilidades sobre um cavalo, já que era suboficial, e exímio cavaleiro. Para segurar o público por mais tempo, começou a introduzir no espetáculo números variados, justamente aqueles que aconteciam nas ruas, e com suas características militares deu-lhe uma estruturação rígida ao espetáculo como um todo, nascendo o circo moderno.

O termo “circo moderno” é empregado para destacar a forma de estruturação do espetáculo e os números que ocorrem sob a lona. São utilizados além de artistas em suas performances, animais amestrados. O “circo moderno” como o vemos, nasce com um picadeiro circular devido às habilidades de equitação de seu criador Phillip Astley.

“O circo, tal como existe em nossa concepção (circo moderno), nasceu há pouco tempo. Tem 'só' dois séculos.”⁶⁹

Nos últimos anos alguns circos, como o “Cirque du Soleil” (Canadá), tem buscado novas formas de estruturação de seus espetáculos, eliminando completamente a presença de animais e investindo em números acrobáticos, reforçados com muitos efeitos visuais e plásticos. A música ao vivo que é criada especialmente para suas montagens tem dado uma conotação futurista e teatral a elas. Entre seus espetáculos, destacam-se: “Alegria”, “Nouvelle Experience”, “Saltimbanco”, “Mystere”, “O”, “Quidam”, “U Noubá”

e “Drallion”. Este tipo de espetáculo circense demonstra uma nova estrutura, e chamarei de “Circo Contemporâneo”, apenas para diferenciá-lo do “Circo Moderno”, gênese do circo-teatro.

A estruturação do circo, trazendo da rua para baixo da lona, inicialmente fixa, e depois mambembe, as habilidades dos artistas de rua, pode-se entender que a mesma “tradição popular” das manifestações de rua, agora farão parte de um espetáculo estruturado dentro de uma organização rígida, e até mesmo imutável, visto que até hoje a maioria dos circos seguem a mesma movimentação e seqüência propostas por Astley (circo moderno).

Da mesma forma que os artistas virão para o circo, eles também levarão sua carga de contribuição, naquilo que o circo tem de mais marcante, que é o seu nomadismo. Como já vimos, o circo inicialmente pensado por Astley era fixo, mas com o tempo e a necessidade de novos públicos, fizeram com que o levantar “acampamento” se fizesse concretamente até nossos dias.

“Como a densidade populacional nos inícios da Europa moderna era baixa, em comparação à do século XX, eram muito mais numerosos os serviços que tinham de ser prestados em bases itinerantes. Os artistas de entretenimentos, assim como os latoeiros ambulantes e mascates, viajavam de lugar em lugar. Era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que existissem pelo caminho.”⁷⁰

⁶⁹ RUIZ, Roberto. Hoje Tem Espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.p.17.

Estes espetáculos de circo, serão recheados de enorme variedade de números, com objetos (garrafas, argolas, cilindros), com números de extremo perigo (corda bamba - já se fazia este tipo de número nas ruas - trapézio), além de doma e exibição de animais perigosos ou exóticos.

“Deu-nos o prazer de sua visita o Sr. A. de Almeida, representante-secretário do Grande Circo Nelson, notável companhia de variedades e atrações que percorre o sul do Brasil e estreará nesta cidade amanhã, sexta-feira. O Circo Nelson, que é o único de 4 mastros que aqui tem aparecido, dispõe de uma grande coleção de feras amestradas, entre as quaes se destacam 1 tigre, 2 hyenas, 1 soberbo leão, etc. tem um valioso elenco de artistas de diversas nacionalidades, 5 palhaços que veem precedidos de grande fama, os índios Pelles Vermelhas, acrobatas, cow-boys, etc. A companhia recomenda-se pelo sucesso que vem de obter nas praças que percorreu neste Estado e pretende apresentar nesta cidade 3 únicos espetáculos, que é de crer, funcionarão com a lotação à cunha”^^

Aproveitando o Circo Nelson, é bom percebermos o início do circo no Brasil. Como vimos anteriormente, é necessário entender a “arte circense”, diferentemente do “circo moderno”. No Brasil já havia manifestações artísticas que comporiam futuramente o espetáculo de circo, desde o início do século XVII, principalmente através dos ciganos, que provavelmente fugiam da perseguição que sofriam na Península Ibérica e aqui apresentavam números de acrobacia, doma de ursos, ilusionismo e exibições com cavalos.

TM BURKE, Peter, Op. Cit. p. 121.

⁷¹ Jomal O Pharol - Itajaí, 23/10/1930.

Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro (com jurisdição nas Minas Gerais, pede instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que infestam

“... aspvoações da Capitania, principalmente instaladas na Vila Rica do Ouro Preto, realizando, com ^ande aparato, comédias e óperas imorais”.

Vale destacar que os circos que vinham ao Brasil, chegavam pelos portos e normalmente se deslocavam para Buenos Aires, onde o público já era mais acostumado e receptivo a estes espetáculos.

Segundo, Omar Eliott, diretora da Escola Nacional de Circo, do Rio de Janeiro, a fase de ouro do circo no Brasil foi o século XIX, quando os grandes circos estrangeiros vinham para cá de acordo com os ciclos econômicos como o do café e da borracha/

É justamente no século XIX, que o maior número de famílias chegam ao Brasil e que formarão as “grandes famílias tradicionais do circo brasileiro”, entre elas Circo Bragassi (1830), Os Nelson - ingleses (1872), Olimecha - japonês (1888), entre outras. E no século XX - os Queirolo - uruguaio (1910).

Estes espetáculos de circo, além das atrações humanas que apresentavam, também eram acrescidos de atrações animais, e, em maior e menor intensidade, sofreram alguns problemas para sua manutenção, visto o alto custo para garantir a sobrevivência do espetáculo, dos artistas e dos animais.

⁷² FUNARTE. o Circo no Brasil. Fonte: Internet.

⁷³ FUNARTE . O Circo no Brasil. Fonte. Internet

No Brasil, e mais precisamente no Rio de Janeiro, isto se fez sentir de forma drástica, no início do século XX, precisamente na década de 10, assolada pela gripe espanhola e pela Primeira Guerra Mundial, onde o público começou a se afastar dos espetáculos e os circos começaram a passar por uma dificuldade financeira terrível.

Um palhaço negro chamado Benjamin, salvou seu circo da decadência e criou um novo tipo de espetáculo dentro do circo. Benjamin de Oliveira (1870-1954), homem com bela história que merece um estudo mais aprofundado, tem sua vida marcada entre a glória e a miséria. Seu sonho desde menino em Pará de Minas (MG) era fugir com um circo. Vendia bolo na porta dos circos que passavam por sua cidade, até que decidiu realizar o seu sonho. Mas a frustração veio logo quando os artistas circenses que ele acompanhou passaram a maltratá-lo. Então decidiu fugir com ciganos que perambulavam por perto do circo. Estes ciganos tentaram trocá-lo por um cavalo, sabendo disto, fugiu novamente (sua fuga foi marcada por muitos problemas, visto ser negro e ainda estar oficializada a escravidão no Brasil), até encontrar em Mococa (SP) Jaime Pedro Adayme, vindo a trabalhar com ele por dois anos (Jaime fazia mágica e Benjamin, acrobacias). Nestas viagens com Adayme encontrou em Nazaré, perto de São João del-Rei (MG), Manoel Marcelino, seu grande mestre. Sua estréia como palhaço foi desastrosa, já na companhia de Frutuoso Pereira (importante empresário de circo, que o havia contratado com salário fixo), já que não foi sua decisão e sim uma imposição. O palhaço da companhia Freitinhas, havia ficado doente e não poderia fazer o espetáculo. Benjamin foi obrigado a entrar em seu lugar.

“Se guardo (lembrando a primeira noite como palhaço)... A vaia, meu velho, vaia como poucos terão oiaúdo na sua vida! Se pudesse.

*sairia do palco, mas eu estava preso por contrato, e daquilo dependia o meu pão... Na segunda noite, a coisa foi pior. Na primeira, apenas gestos e assobios; na outra, batatas e ovos. Ovos podres. Seguimos, depois, para Santos. E em Santos quebraram-me a cabeça ”.*⁷⁴

Não desistiu, e passou a trabalhar com Freitinhas, após seu restabelecimento, continuava sem graça, mas era importante isto para ressaltar as piadas e gags do palhaço principal. Com o tempo foi adquirindo desenvoltura no picadeiro e passou a responder alguns insultos da platéia, sempre com bom humor, e assim foi conquistando o público de todo o Brasil.

Já como palhaço, e com prestígio, para tentar salvar o circo da falência total (Circo Spinelli, onde entrou por volta de 1895-96), Benjamim começou a inserir no espetáculo circense pequenas peças e esquetes teatrais

*“Ali o palhaço negro teve seus dias de maior glória (Circo Spinelli). Ali alicerçou de fato a sua fama e ali iria criar o gênero novo: o pavilhão, o circo-teatro, surgido em cima de dias negros da Primeira Guerra Mundial, 1918, quando o Rio de Janeiro se despovoou pelo êxodo da chamada ‘gripe espanhola’ que fez vítimas por atacado, levando para a morte gente de todas as classes, portanto vários e queridos artistas de circo e de teatro. No mundo do circo a mistura de palco e picadeiro foi um toque de genialidade a ponto de somente o Spinelli, durante algum tempo, ter público razoável para sustentar a sua empresa. ”*⁷⁵

⁷⁴ RUIZ, Roberto. Op. Cit. p. 32.

⁷⁵ RUIZ, Roberto. Op. Cit. p. 36.

Nasce o circo-teatro.

Como parece a sina destes artistas mambembes, Palhaço Benjamim morreu na quase total miséria e esquecido por todos. Chegou a ser chamado “O Rei dos Palhaços do Brasil” e ser reconhecido por Procópio Ferreira como o “Mestre de Gerações”.

8 - FAZER E CALAR: CONTEXTO DO CIRCO-TEATRO E A POLÍTICA

As políticas públicas para a cultura no Brasil, sempre foram muito omissas, principalmente nas cidades do interior, que sendo periferia dos grandes centros econômicos, também se tomam periféricos no recebimento de produtos culturais desenvolvidos para e por estes centros. No entanto, o Estado sempre se preocupou com aquilo que a arte diz ao seu público, independente do gênero empregado. Lembramos então os terríveis dias que o Brasil teve que conviver com a censura em vários momentos de nossa história recente. Vale lembrar que em vários momentos da história, em outros países, isto também ocorreu, não só porque vários artistas viajavam por várias regiões, sendo confundidos com mendigos, vagabundos e ciganos, mas também porque esta falta de controle sobre suas viagens e sobre o seu falar diretamente ao público preocupava os poderes instituídos, refletindo-se em leis, normatizando estas práticas:

“Os artistas ambulantes muitas vezes eram vistos como mendigos e, às vezes, deve ter sido difícil distinguir entre o cantor profissional em decadência e o mendigo que cantava ou tocava, por não poder mendigar caridade sem perder o respeito por si próprio. De qualquer forma, essa distinção dificilmente teria sido significativa para os magistrados, membros sedentários das classes altas preocupadas com as virtudes da ordem e do trabalho árduo. Suas atitudes se refletem na famosa lei inglesa para a ‘contenção dos vagabundos’, aprovada em 1572, que juntava indiscriminadamente ‘todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis... todos os malabaristas, bufarinheiros, la toe ir os ambulantes e pequenos

mascates', proibindo-os de 'perambular' sem uma autorização de dois juizes de paz. ⁷⁶

Penetrando o universo do circo-teatro no Brasil, faz-se necessário uma separação destas modalidades artísticas, tomando como referência os espaços ocupados por estes artistas mambembes.

Existem no Brasil, dois tipos de circos-teatros, no tocante a suas experiências e, seu público alvo. O primeiro tipo, já estudado por Magnani e Vargas, se insere em circos que perambulam e se apresentam na periferia de grandes cidades, mas principalmente, na região metropolitana e bairros mais afastados do centro de São Paulo. Este tipo de espetáculo tinha a mesma estrutura dos outros circos-teatros brasileiros, com peças, shows musicais e esquetes. É apresentado principalmente para a classe trabalhadora e para as crianças. São circos pequenos que se especializaram em levar a arte do melodrama e da comédia a estes moradores periféricos que estão excluídos e impossibilitados de participarem de quase todos os espetáculos e atividades culturais que ocorrem no centro da cidade.

O segundo caso, são dos circos-teatros que percorrem pequenas cidades do interior do Brasil, levando como os primeiros, as diversas categorias teatrais que fazem parte de seu espetáculo. É sobre estes circos que a pesquisa se debruça. Como é extremamente complicado estudar estes circos, primeiramente por sua mobilidade, dificultando encontrar material sobre eles, e depois porque pouco foi escrito sobre eles e pouco estes artistas deixaram escrito para que os historiadores pudessem pesquisar em seus arquivos pessoais. Por isso, a pesquisa vai perseguir as pistas deixadas pelo circo-teatro

Nh'Ana, visto estes circos possuírem a mesma estrutura de espetáculo, tendo poucas diferenças no tocante a ordem de apresentação, permanecendo em todos o mesmo tipo de peça apresentado, as mesmas táticas e as mesmas falas no tocante a construção de uma sociedade de valores cristãos rígidos.

Ao identificar estes circos-teatros no interior, percebe-se que é temerário afirmar que estes espetáculos eram apresentados para a classe trabalhadora, como é bem percebido nos circos de periferias das grandes cidades. Quando estes circos-teatros penetravam o interior do Brasil, encontravam uma cidade sem muitos atrativos culturais e tendo como opção de lazer atividades coletivas e pouco artísticas. O circo-teatro chegava como novidade, preocupação e quebra da monotonia. Assistir a um espetáculo nestes circos era proporcionar o encontro de todas as categorias sociais das cidades, de trabalhadores a políticos, clérigos e donos de pequenos negócios. A cidade era envolvida por este acontecimento. A elite da cidade estava ao lado do povo mais humilde. Todos socializavam o mesmo espaço e as mesmas cadeiras, ou o mesmo “poleiro” (arquibancada). Mesmo sendo considerado um espetáculo popular, tendo como comparação os espetáculos apresentados nas cidades mais populosas e com mais atrações, ditas, eruditas, as elites destas pequenas cidades não faziam esta separação, primeiro porque o erudito pouco, ou nunca chegava a estes pequenos lugares e, segundo, porque ela mesma participava ativamente desta atividade.

Burke, questionando o antropólogo Robert Redfield, que havia proposto a divisão da cultura de algumas sociedades, em “pequena tradição” e “grande tradição”, na qual a primeira seria cultivada por uma elite letrada e a segunda pelos iletrados, ou seja, pelo povo mais humilde, “as comunidades aldeãs”.

“A definição é estreita demais porque omite a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida européia, extremamente visível nas festividades. O Carnaval, por exemplo, era para todos. (...) O imperador Carlos V participava de touradas durante as festas, e seu bisneto Filipe IV gostava de assistir a elas. (...) Os palhaços eram populares tanto nas cortes como nas tavernas, e muitas vezes eram os mesmos. (...) Estas citações podem ser multiplicadas. Contudo, é necessário insistir aqui que a gente culta ainda não associava baladas, livros populares e festas à gente comum, precisamente porque também participava, ela mesma, dessas formas de cultura.”⁷⁷

Ainda com referência a este ponto, sempre foi notável a descrição que os jornais destas pequenas cidades faziam dos espetáculos do Circo-Teatro Nh’Ana, enaltecendo seus textos morais e cristãos e conclamando a cidade a assistirem suas apresentações. Com certeza estes jornais penetravam uma classe social de letrados e da elite, aproximando ainda mais esta relação entre o povo comum e estes leitores dos periódicos. O boca a boca que penetrava diretamente o povo se juntava com as notícias e elogios feitos nos jornais. No circo todos seriam iguais.

Estes circos que percorrem o interior também tem que conhecer este universo todo particular de pessoas que formam, quase, uma comunidade coesa, onde todos se conhecem, e estes artistas, de certa forma, são invasores deste universo.

A identificação, num primeiro momento, com os ciganos causava uma certa desconfiança e preocupação nesta comunidade, mas através de algumas táticas de penetração e de criação de laços com a comunidade esta desconfiança iria rapidamente se

transformando em cumplicidade e interesse. Magnani analisando os circos de periferia nos dá uma mostra desta necessidade de penetração no bairro, e no nosso caso, na cidade do interior

*“A desenvoltura daquele que tem alguns milhões no bolso (os grandes circos como o Vostok, Tihani, Garcia, que podem pagar por propaganda e alugar um terreno a qualquer preço) é substituída pelo jeitinho de quem sabe que sua permanência e êxito no bairro dependem das boas relações que conseguir estabelecer com os moradores. O circo, apesar de sua tradição de mobilidade periódica, em cada 'praça' onde se instala procura criar laços com as pessoas e familiarizar-se com o bairro ”.*⁷⁸

No Circo-Teatro Nh'Ana esta penetração no interior era mais fácil, devido seus membros terem nascido e vivido boa parte de suas vidas, antes de entrarem para o circo, em cidades do interior. Sua experiência cotidiana e sedentária, também se fez neste universo interiorano brasileiro. Eles falavam e conviviam, já com o circo, num mundo que eles reconheciam e já haviam experimentado. Tomava-se mais difícil esta compreensão com artistas que saíam de cidades grandes e tinham que penetrar no interior entendendo estas novas realidades.

Além das dificuldades encontradas nas cidades visitadas, chegar nestas cidades também era um desafio quase constante, não somente para estes artistas mambembes, mas também para companhias que visitavam esporadicamente outras cidades para suas

⁷⁸ MAGNANI, José Guilherme Cantor, Festa no Pedaco: Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p. 120.

apresentações artísticas. As estradas eram muito ruins, conviviam com enchentes, temporais, secas e pobreza em algumas regiões.

*"Conforme noticiamos chegou sabbado a esta cidade o Grupo Particular Recreio Dramático, da capital, que veio a Itajalry retribuir a visita que a Florianópolis fez, no mez passado, o corpo scenico do Bloco dos Vinte. Os amadores florianopolitanos não puderam, devido ao atrazo de viagem motivado pelo mau caminho levar à scena o espectáculo annunciado para sabbado, tendo-o transferido para Domingo."*⁷⁹

Esta dificuldade encontrada por estes amadores, era sentido com muito mais frequência pelos artistas mambembes de circo-teatro tendo que conviver com estas condições a cada mudança de "praça".

As táticas de penetração e suas relações com as cidades onde montavam sua lona ou seu pavilhão (como um time de futebol, visita a freiras, padres, médicos, etc) já foram analisadas, quando discutimos o cotidiano destes artistas.

O interior do Brasil, pouco era visitado pelas grandes companhias de teatro, mesmo assim não eram esquecidos no momento de formar uma sociedade de trabalhadores dispostos a construir um Brasil, no seu todo, de modernidade e disciplina. Os trabalhadores, independente de onde viviam ou laboravam, eram vistos pelo estado como um mesmo ser que merecia um controle e uma mesma igualdade no que concerne a construção de um discurso único.

Gostaria de fazer uma incursão a este personagem, o trabalhador, que era pretendido pelo Estado e que os artistas de circo-teatro, com certeza, não se enquadravam.

⁷⁹ **Jornal O Pharol. Itajai, 10/07/1930.**

Já vimos que o romantismo, o realismo e o modernismo, vão buscar a criação de uma nacionalidade, de uma modernidade e de uma “brasilidade”, respectivamente, para o povo brasileiro. No tocante ao trabalhador, o que a República almejava era que este “ser” se identificasse com seu país e que ajudasse na construção desta nação, sem protestos e aceitando os encaminhamentos propostos pelo Governo Federal.

E em relação às décadas que se propõem esta pesquisa? Parece que o discurso não alterou em nada.

Na década de 40, principalmente no governo de Getúlio Vargas, houve um empenho bastante significativo na criação do “cidadão trabalhador”, que estava preparado para a labuta diária e para seguir os rumos que Getúlio, o chefe da nação e chefe da família que era o Brasil, propunha para levar o país a modernização em todas as áreas. O rádio através do controle do DEP, cumpriu este papel de divulgador da necessidade deste tipo de trabalhador assíduo e devotado à construção da nação.*⁸⁰

No campo artístico, Vargas também determinou a censura em obras que estariam propagando maus exemplos aos trabalhadores.

“Na primeira metade da década (40), o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo atingira a música popular, na medida em que incentivava o uso de temáticas que exaltassem o trabalho, ao gosto da ideologia do regime que celebrava a formação do cidadão trabalhador. A exaltação da malandragem carioca dava lugar a composições que ressaltavam o valor positivo do trabalho como, entre outras, 'O Bonde São

⁸⁰ LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas: Papyrus, 1986. p. 48-49,

Januário de Wilson Batista e Aaulfo Alves, datada de 1940, que, entre outras coisas, dizia: 'Quem trabalha é que tem razão'.⁸¹

Nas décadas de 50 e 60, este discurso não se altera, e o uso da propaganda também passa a ser uma arma na mão dos presidentes populistas (Vargas, Juscelino, Jânio e João Goulart) e os do regime militar, os ditadores Castelo Branco e Costa e Silva. Vale acrescentar que esta propaganda de trabalhadores dóceis tentava foijar uma imagem de país em desenvolvimento organizado e onde os trabalhadores deveriam estar felizes participando deste processo de progresso. Os anos 70 também se ocuparam desta prática, através de Médice, Geisel e Figueiredo.

Ao analisar os anos de 1954 a 1964, Anna Figueiredo nos traça um retrato de como o Estado almejava este trabalhador

“O trabalhador retratado pelos anúncios era, na grande maioria das vezes, independente de sua profissão, um sujeito dócil sorridente, disciplinado, eficiente, prestativo e ciente de seus ‘deveres’ e ‘responsabilidades’. Era o modelo acabado do trabalhador conformado ao sistema, que não apenas o aceita, como o referenda, uma vez que se mostra satisfeito com o lugar que nele lhe foi reservado”.⁸²

⁸¹ BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. O Brasil na Década de 1940: Autoritarismo e Democracia. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 90.

O que aparece como mais concreto em todas estas visões que o estado tenta construir do trabalhador brasileiro, é a continuidade de um ser que se entrega ao trabalho para construir uma nação de progresso, onde ele se toma co-partícipe deste processo, sem questioná-lo, fazendo sua parte. A necessidade deste trabalhador disciplinado e conformado, corrobora com a visão que o estado tenta foçar de uma nação feliz e sem problemas insolucionáveis. O trabalhador sedentário, produtivo e leal faz sua parte, enquanto o estado terá tempo para dar soluções aos anseios de toda a sociedade. Caso esta disciplina seja quebrada, o estado estará desviando sua atenção de problemas mais urgentes, e tendo assim, que resolver conflitos trabalhistas. O trabalhador indisciplinado e “encrenheiro” será o culpado pelo desvio dos projetos para uma “sociedade melhor”.

Como podemos notar, os artistas de circo-teatro, e todos aqueles mambembes que não seguem esta ótica, percorrem a periferia do trabalho no Brasil, e não se enquadram nos desejos e anseios do Estado. Daí o desprezo das instituições culturais públicas em relação a esta atividade artística, que não encontrou sustentação financeira e logística em todas estas décadas, entrando em decadência e sendo esquecida da quase totalidade dos manuais de história do teatro brasileiro.

Não sendo um trabalhador almejado, o artista de circo-teatro poderia ser perseguido nos momentos mais radicais deste discurso normatizador. Não o foi, porque cumpria uma outra função. A função de levar uma forma de lazer e entretenimento a estas pequenas cidades no interior do Brasil. Além disto o discurso que perpassa as peças apresentadas por estes circos, e também o Nh’Ana, eram justamente colaboradores desta visão em que o trabalho enobrece o homem e o estado, o estudo (escola, universidade) são

⁸² FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. “Liberdade é Uma C-alca Velha Azul e Desbotada”: Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Político no Brasil (1954-1964). São Paulo. HUCITEC,

fundamentais para uma sociedade melhor, a religião cristã como peça chave na construção de uma comunidade moralmente aceitável e conservadoramente desejada, além de manter uma estrutura familiar tão pregada pelo estado como necessária para uma vida coletiva edificante e harmoniosa.

O circo-teatro teve sua participação na construção destes discursos e destas práticas. Conviveram com várias formas de regimes políticos, não sendo perseguidos, porque suas falas nunca atingiam os desejos do estado, muito pelo contrário, acabavam contribuindo para sua aceitação e penetração nos lugares que passavam.

Um dado que também chama a atenção e que vem reforçar esta aparente incongruência entre o que se “diz” e o que se “faz”, está no fato de que as realidades cotidianas percorrem os labirintos deste discurso normativo, buscando alternativas para viver melhor dentro do possível. Segundo Magnani

“(...) alguns exemplos que deixam antever, cada qual à sua maneira, a existência de uma estrutura cujos pólos são, de um lado, um discurso normativo genérico formado por valores éticos e proposições morais conservadores e, de outro, a multiplicidade dos comportamentos e soluções particulares”⁸³

Independente destas alternativas e soluções práticas do cotidiano, o circo-teatro seguiu pelo trilho de um discurso que qualificasse seus valores (morais e cristãos, como aparece insistentemente em suas falas transcritas nesta pesquisa), não somente porque seus componentes acreditavam neles, mas porque os receptores, o público, também concordava

e vivenciava estes pensamentos. O espetáculo não só se adaptava ao público, como o discurso corrente entre os artistas e seus espectadores eram os mesmos. O conflito entre os dois lados deste encontro artístico, a companhia e a comunidade, estava eliminado e superado. Os artistas diziam aquilo que os espectadores queriam ouvir.

Este encontro de falas e recepção, não se fazia apenas com o circo-teatro, mas outras formas de lazer e entretenimento, vivenciadas mais particularmente nas pequenas cidades brasileiras e nas periferias das grandes cidades, como o futebol de várzea e o programa de rádio, carregados de conselhos e

"(...) princípios éticos conservadores ligados à família, à religião, à autoridade - encontra ressonância junto ao público porque de alguma maneira se coaduna com seus sistemas de valores, suas vivências e sentimentos. Analisando, agora, outras formas de entretenimento, vê-se que o gosto por discursos sérios, gestos enfáticos e posturas solenes não é exclusivo do drama circense: está presente nos programas radiofônicos animados por Gil Gomes e Hélio de Aguiar, entre outros; nos torneios de futebol de várzea, através do pomposo documento da 'liga' que os legitima, e das opiniões sobre o valor do esporte - 'oferece desenvolvimento, conhecimento das pessoas, é enriquecimento para o país não cuidado em não omitir, nas festas de casamento, nenhum detalhe do que se considera ser o ritual completo da cerimônia, e assim por diante. "84

A própria história do lazer nos demonstra que este tempo, o do lazer, está diretamente ligado ao tempo do trabalho. Flores, nos dá uma visão histórica do lazer.

relacionado a concretização do discurso burguês colocando o trabalho como verdadeiro enobecedor da sociedade. É neste momento que a noção de lazer, o tempo do não-trabalho, começou a ser discutida e normatizada, pois era necessário também imi trabalhador disposto, descansado e preparado para a labuta diária.

“O dia, a semana e o ano fragmentam-se em tempo de trabalho e de não-trabalho, ou seja, o tempo livre está associado à existência do tempo de trabalho. A fábrica, especial paradigma do desenvolvimento econômico, tornou-se o local, o lugar do trabalho, enquanto outros locais foram criados para lugares de lazer: o campo de futebol, o clube e a academia, o salão de dança, o teatro, etc. O lazer passará a ser considerado uma necessidade das pessoas, para recompor suas forças de trabalho (...).”⁸⁵

Assim como o trabalho, o lazer encontrou seu espaço e passou a ser regido, controlado e sua função também era utilitária, estando associada a um trabalhador almejado e feliz.

Com o desenvolvimento da indústria no Brasil, principalmente a partir da década de 30, e a melhoria das estradas para o interior e a construção de um operariado preparado para o trabalho nas grandes indústrias, o Estado não poderia descartar a mesma necessidade de enquadrar as pessoas que viviam no interior, neste projeto modernizador e conservador ao mesmo tempo, usando assim, não explicitamente, mas de forma sutil e pouco perceptiva, ao contrário do rádio que cumpria esta função de divulgador dos

⁸⁴ MAGNANI, José Guilherme Cantor. Op. Cit. p. 174.

⁸⁵ FLORES, Maria Bernardete Ramos. Ojctoberfest: Turismo, festa e cultura na estação do chopp. Florianópolis; Letras Contemporâneas, 1997. p. 137.

discursos do Estado, algumas formas de lazer, aqui destacando-se, no caso desta pesquisa, o circo-teatro. Vale lembrar, que não havia uma política de ajuda para estes artistas, mas a não perseguição destes trabalhadores informais, num Estado que exigia a legalização e a sedentarização, demonstra uma intersecção nos interesses comuns destes dois grupos; o circo-teatro e o Estado.

Gostaria de destacar, adentrando o universo do Circo-Teatro Nh'Ana, estas impressões sobre este silêncio mútuo, entre os artistas e este Estado, principalmente nos anos mais duros da ditadura no Brasil.

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 tem 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. Percebe-se que há uma certa crítica, na fala de Tareco, em relação aos nossos dias, onde a bandeira segundo ele

“Eu acho uma coisa interessante agora. Agora eles fazem o que querem com a nossa bandeira. Antigamente, não...Agora o cabra anda vestido com a bandeira, naquele tempo, de jeito nenhum.”⁸⁶

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.

Gostaria de me ater um pouco mais na análise do Circo-Teatro Nh'Ana nas décadas de 60 e 70, quando a ditadura militar se fez presente através do controle sobre a produção cultural brasileira de forma a impedir as críticas ao sistema político e econômico impostos com o Golpe de 64.

“Durante os anos mais negros da ditadura, os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão. Centenas de intelectuais, docentes, artistas e pessoas vinculadas à vida cultural do país foram presos, exilados e perseguidos pela polícia e seus braços clandestinos. A produção cultural passou a ser vigiada de perto pela censura que foi responsável pela interdição de mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças de teatro, duzentos livros e incalculável número de composições musicais.”⁸⁷

Mais a frente neste mesmo capítulo, Silvana Garcia, analisa e aponta vários grupos de teatro, principalmente amadores, que atuavam nas periferias fazendo críticas e combatendo o regime militar e sua truculência tanto política quanto cultural.

Neste contexto, onde estava o Circo-Teatro Nh'Ana? Renato Ortiz, nos dá uma pista

"Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo velo a todo e

⁸⁷ GARCIA, Silvana. Teatro da Militância, a intenção do popular no encaimento político. São Paulo. Perspectiva, 1990. p. 121.

qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difiindidos os bens culturais.”⁸⁸

Realmente é notável a quantidade de livros, programas televisivos, jornais, filmes (nasce a EMBRAFILME e a FUNARTE), neste período do regime militar. Obviamente, a crítica ao sistema era completamente rechaçada e condenada. Também a qualidade das obras artísticas eram questionáveis, mas de qualquer forma houve um aumento da penetração da arte nos lares brasileiros, primeiramente com a intenção de através dele divulgar os benefícios do sistema capitalista, que os militares tentavam desenvolver no Brasil, papel este muito bem cumprido pela televisão, que foi dada em concessão para empresários que tinham um compromisso de resguardar os discursos do governo militar, fazendo-se até pouco tempo, propaganda explícita sobre o governo e seus dignitários. Também não podemos esquecer que a elite econômica brasileira e alguns intelectuais abominavam o governo de João Goulart e divulgavam este descontentamento através de revistas da época como “O Cruzeiro”, “onde Davi Nasser cita a expressão ‘ratos

vermelhos' para designar os ativistas da Une" e continua Anna C. C. M. Figueiredo, ao analisar este período

"Austregésilo de Ataíde também não deixou de oferecer sua erudita contribuição ao debate, advertindo seus leitores contra os riscos de se permitir que 'as massas', empunhando 'cartazes ameaçadores e archotes incendiários fossem convocadas a participar das decisões políticas pelo então Presidente João Goulart durante o comício da Central, no Rio de Janeiro, e, na sua opinião, o caso afigurava-se como um evidente 'sintoma' de que o 'organismo social' estava 'enfermo'.⁸⁹

Voltando a análise de Renato Ortiz, e tentando responder a pergunta anteriormente formulada, 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 fundadora 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. Caiaram-

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.

É difícil precisar o momento de auge destas companhias. Variava muito de região e da quantidade de atividades de lazer que as cidades visitadas possuíam. A visibilidade dos circos-teatros se dão com mais contundência dos anos 40 a 70. No caso do Circo-Teatro Nh'Ana, esta delimitação é ainda mais necessária pois, segundo seus artistas, foram marcadas por altos e baixos, independente do regime (ditadura ou democracia), ficando apenas claro em suas falas que a decadência começou a ser sentida no final da década de 70, quando a televisão penetrara todas as cidades do interior do Brasil. Tareco reclama da televisão com a propriedade de quem viveu na pele sua influência no cotidiano do circo-teatro.

Mesmo os artistas do circo-teatro demonstraram em suas falas o amor e o prazer em estarem nesta profissão e sempre tendo a certeza de sua decisão, o grande responsável por este sucesso do Circo-Teatro Nh'Ana e de outras companhias entre as décadas de 40 e 70 foi, sem dúvida, o público que prestigiava de forma calorosa na maioria das cidades estas companhias. Como já vimos, havia o desejo destes espectadores em ouvir exatamente a “mensagem” que o circo-teatro queria deixar. Com o passar do tempo e o desenvolvimento da tecnologia das telecomunicações, este papel passou a ser cumprido pelos canais de televisão, onde o espectador trocou a arquibancada pela poltrona

(transformando-se no passivo telespectador), o público pelo privado e a magia debaixo de uma lona de circo ou zinco de um pavilhão pelo conforto e segurança de sua sala.

9 - OS TEXTOS: NH'ANA E SEU OLHAR SOBRE O MUNDO

O Circo-Teatro Nh'Ana montou ao longo de sua vida uma infinidade de peças, que os próprios artistas tem dificuldade de precisar e, isto é impossível, principalmente porque os relatos são poucos, sobrando apenas os livros de contas e o que a memória viva dos artistas pôde reter.

Do drama à comédia, e é claro percorrendo com muita intensidade o melodrama, este circo-teatro, levou para o interior de Santa Catarina e de outros estados, já citados, entretenimento e lazer para pessoas que, na periferia dos grandes centros culturais, tinham através destes andarilhos e saltimbancos a possibilidade de se aproximar do mundo moderno. Estas companhias traziam o que havia de mais moderno, som, iluminação, figurinos adequados as montagens de época, cenários que tentavam levar a imaginação dos espectadores para um mundo diferente do seu cotidiano.

As peças montadas pela companhia eram categorizadas como comédia ou chanchada, alta comédia e drama.

A comédia ou chanchada não possuía um texto, mas um roteiro que era combinado entre os artistas antes de começar a apresentação. Era o momento da improvisação. Neste contexto era perigoso ser dito algo que Nh'Ana não gostasse, por isso todo cuidado era pouco para não fugir daquilo que o grupo se propunha, ser uma família apresentando para famílias. Esta propaganda onde uma família estaria apresentando seu trabalho para famílias aparece em quase todos os circos que já foram pesquisados no Brasil,

como é o caso do Circo Rosémir que se apresentou no Jardim Três Corações na Zona Sul de São Paulo, onde o apresentador Clodoaldo enfatiza

“Certo de que o espetáculo será do agrado das famílias de Três Corações, que saberão prestigiar o trabalho de uma família que ali está para trazer um pouco de alegria às famílias da distinta localidade.”⁹⁰

Esta relação com o improviso está ligada às mais antigas tradições do circo e do teatro. A tradicional Comédia Deirarte era desprovida de texto *fixo*, ficando ao encargo do ator o desenrolar de um roteiro previamente estabelecido pela companhia. O uso de elementos da Comédia Dell’arte nos circos-teatros se faz notar não só pelo improviso (marca mais importante), mas na capacidade de inventividade dos artistas, nas saídas burlescas, do colorido das falas e nos quip>roquós desencadeados a partir de uma proposição de um dos personagens. Tudo com muita rapidez sem deixar a platéia respirar por muito tempo e mostrando a plena integração do elenco com o seu fazer artístico, esta confiança entre os artistas era fundamental para que seu objetivo fosse alcançado.

Vale ainda ressaltar que estas comédias sem texto fixo ou também conhecidas por chanchadas não eram bem vistas pela crítica, que preferia os textos formais e elaborados segundo uma métrica aristotélica, considerando estes espetáculos menores e com pouco valor artístico. João Luiz Vieira, em seu ensaio sobre a paródia no cinema brasileiro, *João Amargo* (a ser publicado) , afirma que o termo chanchada tem origem italiana, derivado de “cianciata”, que segundo o Grande Dizzionario della Lengua Italiana,

significa “um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso”⁹¹. No nosso Dicionário Aurélio aparece o termo chanchada como: “*porcaria*”, “*peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia.*” E “*qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor*”.

Esta discussão sobre o valor da chanchada no Brasil se dá principalmente no cinema, mas como os artistas de circo-teatro também usavam este termo para definir suas comédias de improviso, achei necessário percorrer as origens deste tipo de espetáculo, que tanta polêmica ainda causa nas publicações sobre a mesma.

“Os esforços para se reavaliar a importância cultural da chanchada sem as lantejoulas do passadismo, não renderam até agora um acervo satisfatório.”⁹²

As altas comédias eram apresentadas com textos elaborados por Nh’Ana ou comprados nos grandes centros. Um dos textos de Nh’Ana montados pela companhia foi “*O Casamento de Nhô Bastião*” (comédia em 2 atos) onde o protagonista faz comparações entre a sua noiva e uma égua, inclusive na presença do pai da moça - Bento, ridicularizando a personagem feminina, marcante em muitos textos da autora:

*“Bento: Fale logo, deixe de redeio.
Bastião: Nun chácuaia, i como to só,
careço arranjà um
divirtimento. Quero lhe pidi
a mão co corpo i tudo*

⁹¹ AUGUSTO, Sérgio. Este Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989. p. 17.

*materiá da sua égua, quero
dize, da sua cria Maruca. ”*

Aproveito o momento para eqtrar em um detalhe do espetáculo que me parece ser extremamente relevante na análise sobre as montagens do Circo-Teatro Nh’Ana e outros circos-teatros do Brasil. Quando cito, a música como fundamental para imia representação teatral nos moldes das companhias mambembes de circo-teatro, logo sou remetido ao melodrama e sua importância na história do teatro.

O melodrama que, historicamente, surgiu como gênero teatral por volta de 1800, possui características muito precisas, e que muito se assemelha ao estilo de trabalho apresentado pelas companhias de circo-teatro no Brasil.

“Gênero popular, parece-se com o drama, mas distingue-se deste por efeitos cênicos espetaculares. Os acontecimentos trágicos, às vezes, assustadores são cortados por intermediações cômicas por balés. Espetáculo total, a música prepara a entrada dos personagens ou aumenta a intensidade dramática, anunciando os episódios marcados por uma emoção violenta. O movimento ea ação são predominantes, mas a sensibilidade aliada à moral ainda é indispensável para se fazer um melodrama. ”⁹³

⁹³ VINCENT-BUFFAULT, Anne. História das Lágrimas: Séculos XVIII-XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p, 279.

Com relação aos personagens, possuía uma estrutura com quatro tipos básicos. O vilão, responsável por todas as maldades na peça (no circo-teatro também recebia o nome de ‘cínico’); a heroína, que sofria com as maldades do vilão (no circo-teatro também conhecida como ‘ingênuo’); o jovem amado da heroína, que tinha a responsabilidade de salvá-la das garras do vilão (‘galã’) e o “niais” ou tolo, que *tinha* a responsabilidade de entrar em cena nos momentos onde o público está se derramando em lágrimas para fazê-lo rir de uma situação qualquer. Estes personagens são interpretados de forma exagerada, onde os maus são totalmente maus e os bons são completamente bons, desprovidos de qualquer profundidade psicológica. O maniqueísmo é levado as últimas conseqüências.

Todos os acontecimentos mais importantes ocorrem de forma espetacular através de aparições surpresas e situações de forte impacto emocional, como a leitura de uma carta, ou a escuta de uma conversa atrás da porta.

Os circos-teatros de todo o Brasil seguiram a tradição do melodrama e conseguiram trazer para a platéia uma quantidade enorme de pessoas interessadas neste estilo teatral, apesar da crítica especializada ridicularizar o melodrama.

“Os críticos do século XIX rejeitaram crescentemente o melodrama com o decorrer dos anos, zombando dos espectadores simpáticos ao estilo, apontados como ignorantes. Os autores cujas obras trouxeram a marca de elementos melodramáticos arriscavam-se à rejeição pela opinião ‘cultura’. Esta visão não mudou entre os comentadores da literatura dramática e da história do teatro, em períodos posteriores. A crítica do século XX é praticamente unânime numa avaliação totalmente

O que incomodava os críticos do século XIX e do XX, era a falta de necessidade de verossimilhança apresentada pelo melodrama, sendo a resolução de seus problemas, na maioria dos casos, absolutamente desconcertantes para os racionalistas e defensores do realismo. O melodrama tinha a capacidade de relativizar até mesmo as situações mais corriqueiras do dia-a-dia. A preocupação do melodrama era emocionar o público até sua última gota de lágrima, não de construir cidadãos desejados para o Estado que se pretendia moderno.

O melodrama atraía um grande público, e aí cabe uma pergunta. Porque os pessoas iam assistir um espetáculo teatral, no circo-teatro e até mesmo em casas de espetáculo fixas, quando este público já sabia o final da peça e, às vezes, assistiam-nas mais de uma vez?

A melhor definição que encontrei, foi a de Silvia Oroz ao analisar o melodrama no cinema da América Latina, que consegue chegar a uma definição entre a relação do público com a obra melodramática que me parece totalmente respeitável e aceitável.

A autora parte da afirmação que a familiaridade dá margem a um fator importante entre o público e a obra: o conhecimento

“Este permite que o espectador saiba mais do que o herói/protagonista a respeito de sua sorte futura ou sobre suas relações com outros personagens... O conhecimento do futuro, que, supostamente, tiraria o suspense da história, converte-se

num elemento de interesse tão forte quanto a própria trama, e com isto está próximo do domínio do futuro do herói/protagonista. Este domínio permite um certo controle/posse sobre a narração, que tende a provocar um registro inconsciente de propriedade de um bem. Na comunicação de massas do Brasil, revistas como AMIGA ou CONTIGO, publicam antecipadamente o resumo do que vai acontecer nas diversas telenovelas, sem que isto lhes retire a audiência.”⁹⁵

Correndo os olhos sobre a revista Veja, observei que o diretor da televisão Globo, Carlos Manga, ao comentar sobre os programas humorísticos no Brasil, também defende esta idéia de posse que o telespectador tem sobre determinados personagens, que devem dizer seu “jargão” ou “gag” no final de sua participação, porque o público, que já conhece este texto, fica aguardando exatamente este momento da fala, onde, inconscientemente lhe dá a sensação de conhecer mais do texto do que o próprio personagem que está se apresentando. Segundo o diretor, se este texto não for dito, pode levar a uma grande frustração aos telespectadores ávidos por aquele momento.

As estruturas das peças montadas pelo Circo-Teatro Nh’Ana, tanto as mais renomadas, como aquelas escritas pela própria Nh’Ana, seguiam a estrutura do melodrama e suas montagens aproveitaram deste gosto popular por este estilo para mambembar pelo Estado de Santa Catarina sempre acreditando numa boa quantidade de público sedento por teatro e por, pelo menos, algumas poucas horas, ter o domínio do conhecimento sobre a encenação e poder profetizar de forma acertada sobre os destinos dos personagens que

⁹⁵ OROZ, Silvia. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

estavam a sua frente. Os artistas do circo-teatro vendiam o sonho para as pessoas que normalmente estavam alijadas desta possibilidade.

É importante ainda fazer mais uma anotação sobre a importância, às vezes, relegada a segundo ou terceiro plano, do melodrama na história do teatro brasileiro. Um de nossos maiores atores foi João Caetano dos Santos (1808-1863), que percorreu vários estilos de teatro do seu tempo, como as tragédias clássicas francesas, os dramas românticos, os autores espanhóis e românticos portugueses. Mas, o que lhe garantia a sobrevivência foi o melodrama, como bem destacou Décio de Almeida Prado:

“Quanto ao pão de cada dia, medido pela média da bilheteria, quem se encarregou de fornecê-lo ao ator brasileiro foi o imbatível melodrama, que, transbordando do palco para o romance, tingia de cores berrantes tanto a imaginação popular quanto a letrada. Nesta linha de forte teatralidade, que por isso mesmo ensejava vigorosas interpretações cênicas, João Caetano percorreu toda a série de melodramaturgos franceses, de Guilbert de Pixérécourt a Anicet-Bourgeois.”⁹⁶

Estas experiências eram vivenciadas por todos que se dispunham ou que eram convencidos a penetrar o mundo do circo-teatro. E o que eles diziam a toda esta gente.

que em várias oportunidades lotavam as dependências acolhedoras e “confortáveis” do Circo-Teatro Nh’Ana ?

É aí que entra Isolina Almeida Oliveira, a Nh’Ana, dramaturga. Através de suas peças ela definia o perfil do mundo que acreditava e pregava. Mais do que reproduzir discursos já prontos em peças já conhecidas e exaustivamente montadas por companhias em todo o Brasil, Nh’Ana escreveu suas próprias peças. Explicitou através de seus textos o seu olhar sobre o mundo e sua responsabilidade em buscar um mundo mais cristão e moral, onde o casamento é assunto constante.

Já citei anteriormente os textos que consegui resgatar junto a família e na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, através da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, órgão que Nh’Ana era filiada e onde registrava seus textos.

Esta preocupação de registrar os textos não era apenas de Nh’Ana, mas da maioria dos autores, que viam nesta prática a possibilidade de também ganhar um pouco mais de dinheiro no caso de outra companhia decidir pela montagem da peça.

A legalidade era respeitada pela companhia de Nh’ana, e lhe garantia respeitabilidade entre a comunidade e os órgãos oficiais.

Vou analisar as oito peças de forma individual (permito-me brincar com o fazer dramaturgico, dividindo estas análises em “atos” sem a continuidade que se faria necessária em uma peça) fazendo incursões e comparações na medida em que forem necessárias.

1." ATO - “O DESTINO DE DUAS VIDAS”

Este drama em oito quadros, nos dá um exemplo bastante clássico do melodrama citado anteriormente.

Já na apresentação dos personagens, a própria Nh'Ana define a tríade central do melodrama, sendo Leonor a ingênua, Ofélia a cínica e Rolando o galã. Nesta peça não aparece o quarto personagem, que seria o engraçado para aliviar a tensão do espetáculo.

A peça fala de um amor levado ao extremo. Rolando é um escultor famoso que apaixonou-se perdidamente por Ofélia, uma mulher falsa e interesseira. Um acidente de carro, provocado pelo próprio Rolando, próximo da casa de Leonor e seu pai Avilar, fez com que Rolando ficasse muito ferido e Ofélia com apenas alguns poucos ferimentos. Rolando perde a visão, fica na casa de Sr. Avilar, e Leonor se torna sua enfermeira. Leonor se apaixona por Rolando, que ainda era apaixonado por Ofélia, mesmo depois de descobrir suas traições. Ofélia manda-lhe uma carta dizendo que partiria para Paris com o maior inimigo dele. Mas, Leonor, não querendo ver sofrer o amado e na impossibilidade de Rolando ler a carta, ela lê ao seu amado modificando o conteúdo mostrando que Ofélia o amava e o perdoava. Rolando será submetido a uma operação para restituir a visão, mas que também pode ser fatal para ele. Ofélia volta depois de ler num jornal que Rolando havia ganhado um prêmio de “três milhões de cruzeiros” num concurso de escultura. A farsa é descoberta e Ofélia é expulsa da casa. Leonor sem saber de nada, faz uma promessa para Deus, dizendo que se Rolando ficasse curado com a operação ela se tornaria freira. Isto ocorre. Rolando volta a casa de Avilar e Leonor, mas os criados contam que o seu patrão havia falecido e que Leonor havia sumido, passando a casa para o nome dos criados e ficando apenas com as roupas do corpo. Rolando desesperado entra como voluntário em uma guerra. O “destino” fez com que ele se tornasse um herói na guerra e ela uma heroína que se dedicou aos feridos no combate. Os dois se encontram e depois de alguma resistência ambos saem juntos do convento para viver o seu amor.

O próprio título da peça já demonstra que o “destino” está marcado para todos e ninguém pode escapar.

Na estrutura cênica da peça, aparece um elemento característico do teatro moderno que é a simultaneidade de acontecimentos, onde o palco era dividido e o público deveria acompanhar as duas cenas para entender a trama. É o caso da voz em off no início do espetáculo, diálogo entre Rolando e Ofélia que relata os momentos que levaram ao acidente e a cena da casa de Avilar. O mesmo ocorreu no momento em que de Rolando são retiradas as ataduras após a operação na clínica e a coroação de Leonor como freira no convento. Isto dava ao espetáculo uma maior agilidade e levava o público a prestar uma atenção ainda maior no desenrolar da trama.

A guerra em que Rolando se alista não está enquadrada em nenhum conflito histórico perceptível. Não há indicação no texto que se possa identificar que “guerra civil” é esta a que Nh’Ana se referia. A guerra está apenas colocada como pano de fundo e como situação que criaria a heroicização dos dois personagens protagonistas. Foram seus atos heróicos que fizeram com que os dois se encontrassem, sendo Rolando convidado para condecorar a Irmã Maria da Santa Cruz (Leonor) por seu empenho em salvar vidas.

“GENERAL - Nada melhor, tudo vem a calhar Major, tenho a honra em convidá-lo para prestar esta homenagem. Será o quadro mais lindo que vamos presenciar: um herói condecorando uma heroína. ”

O que mais se nota nesta peça são os apelos religiosos dos personagens, onde a temência a Deus e o sacrifício são condições básicas para suas vidas. Só Deus salva, só Deus mostra o caminho.

Até mesmo quando se fala sobre a medicina e sua possibilidade de curar Rolando, Deus é invocado como o responsável por esta cura e o Doutor Brito acredita a interferência de Deus através de milagres a algumas curas como, por exemplo, está que ocorrerá com Rolando.

“DOUTOR BRITO - Perderá a visão por algum tempo. Mais tarde se quiser operar-se pode ser que o cure. No seu caso, de mil salva-se um. É só mesmo um milagre, pois a medicina é impotente junto a um caso como este, enfim tenhamos esperança ”.

Logo depois da operação Rolando agradece ao médico que o havia curado e o médico não titubeia em responder: *“Graças a Deus ”.*

O exagero era parte integrante e fortalecedor de algumas situações que iriam se resolver posteriormente. Logo após o acidente. Rolando foi socorrido por Leonor, Avilar e Doutor Brito que afirmou, respondendo a Leonor, que perguntava se Rolando estava morto:

“DOUTOR BRITO - Não, está muito ferido e o craneo quasi esfacelado. Vou fazer um curativo de emergência. Traga-me uma injeção anti-tetânica e o indispensável para o curativo. ”

Sem dúvida, o que mais chama a atenção neste texto é a quantidade de invocações de Deus e de Santos para resolver os problemas na trama. Ou então, para demonstrar o caráter cristão dos personagens que definem esta temência a Deus como a que molda a boa conduta do ser humano. Frases e frases são ditas e repetidas tanto por personagens leigos como por religiosos (Irmã Carmela e Irmã Superiora). Em todas as páginas do texto, dezesseis no total, aparecem estas exclamações sobre o divino.

Aqui a fé de Nh'Ana se mostra radical em colocar no palco toda a sua religiosidade e, através de seu discurso salvador, tentar envolver a platéia através do sensacionalismo.

Aparece no discurso dos militares sobre a defesa da pátria contra os revoltosos um caráter ufanista e nacionalista, também muito presente nas falas “reais” dos artistas . O soldado destemido em defender a nação é ressaltado como herói. O próprio Rolando ao decidir se alistar como voluntário, diz; “*Voluntários. Batalhões de servidores da Pátria. Serei voluntário.* ” Os religiosos também são descritos como defensores desta mesma pátria defendida pelo exército.

“SUPERIORA - Minhas irmãs, como é do conhecimento de todas, que temos um compromisso com o Soberano e a Pátria, em ocasião de guerra temos que socorrer os feridos, devemos dirigir os hospitais de sangue, portanto não as obrigo a essa responsabilidade. Aquelas que quiserem partir dêem um passo a frente, (todas dão um passo a frente). Agradeço-vos esse gesto de solidariedade, mas todas não escolherei, algumas dentre vós somente escolherei e farei partir, porque Deus guiará vossos passos. ”

Rolando aprende a rezar. Leonor é a própria devoção. A mãe de Leonor que ao iniciar a peça já havia falecido é descrita pelo pai, Avilar, como “*boa demais para viver entre pecadores. Deus a chamou para junto de si*”. As religiosas são os exemplos de bondade, sinceridade, fidelidade e caridade. O médico é temente. O Exército condecora religiosas que estiveram do seu lado na “guerra civil”. Tudo é religiosidade cristã.

Não seria diferente no final do espetáculo. Quando Rolando descobre Leonor como sendo a heroína Irmã Maria da Santa Cruz, pede que ela o acompanhe para fora do convento para que os dois possam viver o seu amor que sobreviveu a todas as intempéries. Leonor, mesmo o amando, não quer quebrar a promessa feita para Deus e assim

*“ROLANDO - Não quis partir sem te ver mais uma vez.
Teriho gravado em
minhas mãos o teu
rosto, agora quero
gravá-lo em meu
coração.*

LEONOR - Rolando, adeus. Vai, que eu ficarei pedindo a Deus que te de resignação e descanso a tua pobre alma cansada de sofrer. Adeus, (em lágrimas vai sair pela porta que separa o palco. A porta está aberta e neste momento bate com força, fechando-se) (Leonor cae soluçando e chamando) Irmã Superiora... Irmã Superiora... (Rolando pega-a no colo) (porta maquinada)

UMA FREIRA - Foi o vento irmã, foi

o vento.
SUPERIORA - Não. Não foi o vento
minhas irmãs, FOI A
VONTADE DE
DEUS. (ajoelham-se
e rezam, Rolando vai
saindo com Leonor ao
colo). (Apoteose a
critério do Diretor).

A heroína não poderia trair a promessa feita perante Deus. Nh'Ana encontra a solução introduzindo agora de forma direta o personagem “vento” ou “Deus”, para com isto salvar a imagem da boa Leonor temente e fiel ao seu “superior”. Esta mesma Leonor que anteriormente ao doar seus bens aos empregados, só o fez com a promessa dos dois que iriam se casar. Nh'Ana se mostra através da dramaturgia, através das “mensagens” de seus personagens. Este é o mundo desejado e acreditado por ela. Sua tribuna é o palco.

2.” ATO - “SEU GRANDE SACRIFÍCIO”

Neste drama Nh'Ana define um local onde ocorre a ação, vila situada perto de Ponta Grossa (local este que permeava suas lembranças). Tendo uma seqüência de 1 ato dividido em 5 quadros.

Temos uma família que foi destruída pela infidelidade da esposa (Lúcia) que se apaixonou pelo irmão de sua amiga (Luiz), solteiro e galanteador. O Marido (Armando) descobre e os mata. Antes de se entregar a polícia, ele leva sua única filha para a casa de um padre (Murilo), que após receber os conselhos de seus dois criados (Nicolau e Constança) decide criar a menina (Rosicler).

Rosicler é criada dentro dos padrões morais cristãos do padre até se apaixonar por Antônio Carlos, que a pede em casamento ao sacerdote. Este aceita o pedido. Um dia antes do casamento Armando, depois de cumprir uma pena de 20 anos, volta à casa do padre e pede a filha de volta. O padre o aconselha a renunciar a filha, para que ela possa ser feliz com seu escolhido. O pai depois de muito sofrimento aceita o sacrifício pelo bem de sua adorada filha. No dia do casamento, na igreja. Armando tem um colapso cardíaco e morre depois de terminada a cerimônia.

Esta história é contada *por* Padre Murilo a um amigo, Ricardo Azevedo, sendo assim Nh'Ana utiliza a técnica do “flach back” para voltar ao passado. Esta passagem, do presente para o passado, tecnicamente era resolvida através da iluminação, que mudava e pontuava em cada momento desta transposição temporal. O cenário, também era modificado (rotundas), ambientando as cenas. Mas, realmente o efeito cênico mais importante para este tipo de cena, era a iluminação que no Circo-Teatro Nh'Ana era de boa qualidade, como também o som, anteriormente citado, fazendo com que o público se deslumbrasse com estes efeitos a sua frente.

O casal, Nicolau e Constança, cumpre aqui o papel de criados que colocam sua graça para o público, são dois velhos que brigam por qualquer coisa, levando o público a algumas gargalhadas para aliviar a tensão inicial do drama.

Sem forçar a análise, podemos aqui também estabelecer um critério em relação aos personagens e os encaixar nos tipos definidos no melodrama. Lúcia e Luiz (cínicos), Rosicler (ingênua), Antônio Carlos (galã) e Nicolau e Constança (engraçados de bom coração).

Também nesta peça, a religião é colocada em primeiro lugar, e as pessoas são julgadas por estes princípios. Os bons são cristãos e seguem as vontades e desígnios de Deus e da Igreja Católica.

Rosicler é descrita sempre como boa e resignada, que tudo faria por amor a Deus e aos desafortunados, o seu escolhido não poderia ser diferente e é descrito assim por ela

“ROSICLER - Sim, amo o eleito do meu coração, é um rapaz adorável, bom, católico, inteligente e será bem aceito pelo padrinho ”.

Estas qualidades do rapaz são referendadas pelo padre, que ainda acrescenta que sua família é católica e praticante. Nada desabona sua conduta e de seus familiares.

Ainda Rosicler está inserida no contexto da moça que está preparada para o casamento, pois este é seu destino, e ela aparece com sua melhor amiga (Gertrudes), como prendada, mostrando seus bordados e prestigiando a amiga que ainda se especializa em cursos desta atividade manual.

Neste contexto, onde a mulher era vista submissa ao marido e devotada a ele, o padre deixa claro o papel que Rosicler deveria cumprir no casamento, já que seu futuro marido era um *“senhor honesto e trabalhador e sem vícios ”*.

“PADRE - Procurando ser uma boa esposa, desviando-se sempre das tentações e honrando sempre o nome

*daquele que escolheste
para esposo ”.*

Antônio Carlos, o noivo, não deixa por menos, e define o porquê de sua escolha por Rosicler

*"ANTONIO CARLOS-Apaixonei-me
perdidamente por sua
afilhada, não tanto pelos
dotes físicos como
principalmente pelos seus
dotes morais. ”*

Estava montado o arcabouço moral desejado por Nh'Ana. Os dois se amando, os dois devotados, um casamento cristão perfeito. Ainda mais, os dois estavam trocando olhares a três meses, e só se falaram uma única vez, justamente no dia em que ele a cercou após a missa e expôs seus sentimentos. Ela disse que não poderiam se encontrar sem o consentimento de seu padrinho , o padre. Ele então foi a casa do mesmo e a pediu em casamento. Três meses e eles mal tinham se tocado, quiçá falado. E ainda depois do consentimento os dois beijaram a mão do padre e continuaram sem se tocar. Pudor inquestionável desta “ingênu” e deste “galã”.

Onde está o conflito, tão necessário a este tipo de espetáculo dramático? Estão em dois momentos. O primeiro, quando Armando, o pai, renuncia contar-lhe quem era para não prejudicar seu casamento, já que a família do noivo era muito conhecida na sociedade e a descoberta de que Rosicler tinha um pai assassino e ex-presidiário poderia não soar muito bem. O sacrifício foi do pai, no passado para lavar sua “honra” com sangue após descobrir a traição e no presente, ao renunciar a filha em nome do amor que sentia por ela.

O outro conflito ocorre no início do espetáculo, quando Lúcia deixa claro suas posições em relação ao marido e a filha.

Primeiro Nh'Ana mostra uma Lúcia devotada ao marido e feliz. Sendo uma boa dona de casa e acreditando que o homem deve ser o primeiro na casa e na sociedade. Isto fica evidente quando ao receber a visita de Luiz, irmão de sua amiga Maria, ao servir café ela diz

“LÚCIA - Aqui está o café, e bem fresquinho... (servindo Luiz) Primeiro é o senhor Luiz por que é o único homem presente. ”

Esta Lúcia, tão carinhosa com o marido, de repente se transforma na grande vilã da história. Entregando-se a uma paixão secreta em relação a Luiz, nunca o tocou, mas o amava e culpando a filha por sua desgraça e sua prisão dentro do casamento e da casa. O padre conta a seu amigo o que ocorreria algum tempo depois

“PADRE - Não chegaria a ser infelicidade se Lúcia não fosse fraca e chegasse ao ponto de esquecer os deveres de esposa e de futura mãe e enamorasse perdidamente o rapaz. ”

O marido trabalhador e devotado, fiel acima de tudo, começa a desconfiar de sua esposa e a proíbe de ir a uma churrascada com amigos dela. Ele deixa claro que ela deve cuidar da filha e aqueles amigos não eram dele. O homem mostrando seu poder dentro

do casamento. Lúcia culpa a filha recém nascida e a brutalidade do marido por sua desgraça e infelicidade. Lúcia não parece tão fraca assim como descreve o padre, pelo menos quando encara uma realidade que lhe impõe a devoção a sua filha a qualquer preço. Este panorama da mãe que se sacrifica é trabalhado por Badinter

“É certo que nunca se insistiu tanto sobre a necessidade do sacrifício materno, nem se mostrou o quanto o sofrimento da mãe era condição da felicidade de seu rebento, mas abandonou-se quase por completo o aspecto natural e espontâneo dessa atitude. Parece, portanto, que entre Rousseau e Freud, profundamente convencidos de que a essência feminina era por definição masoquista, houve um período durante o qual esse mito foi abandonado. O masoquismo natural foi substituído pela idéia de um masoquismo obrigatório.”⁹⁷

Lúcia não seguiu esta premissa de que a mãe deveria renunciar a sua vida em razão de sua filha, ser “escrava dia e noite”. Decidiu entregar-se ao seu amante, depois de ter, mesmo revoltada, desistido do convite dos amigos para a tal churrascada. Mas, Nh’Ana não poderia deixar impune esta infiel e desumana mulher que culpa a pequena filha por seus desgostos. Ela é assassinada junto com seu amante. Na própria dramaturgia, fica evidente que o assassino, o marido traído, é melhor descrito do que a assassinada. Ele vai se entregar a polícia pacificamente, deixa a filha com boas pessoas (ele sim, é um bom pai), e após cumprir sua pena, sacrifica-se ainda mais pela menina que agora já é mulher. Ele, o

⁹⁷ BADINTER, Elisabeth. Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno. Rio de Janeiro. Nova Fronteira,

pai, acaba cumprindo suas funções, é trabalhador e sustenta a família, mas não pode aceitar a imoralidade da esposa, que não aceita sacrificar-se e renunciar sua felicidade pela filha.

Nh'Ana monta um quadro de desgraças e de perdões, onde os cristãos e bondosos tem a felicidade e uma vida honesta. Ser temente e seguir os caminhos morais são as formas mais prudentes e acertadas para se ter uma vida digna e de sucesso.

Rosicler fez o que deveria ter feito, foi devotada, caridosa e como recompensa conseguiu aquilo que toda mulher de bom caráter poderia esperar, um bom casamento - "*é o que se esperava*", exclama Nicolau a sua esposa Constança.

3." ATO - "NÃO ME CONDENESE MEU FILHO"

Drama em três atos, ambientado no Rio de Janeiro, onde uma família abastada sofre com o revés da infidelidade feminina (novamente este tema é reiterado por Nh'Ana).

Num primeiro momento Nh'Ana nos mostra uma esposa (Dolores) submissa, que tudo faz para esperar o marido (Martin) que vem de sua estância no campo. Os dois filhos tem posturas completamente diferentes. Maria Tereza é estudiosa e abnegada, está noiva e tem tudo para ser uma "boa esposa". Leopoldo, o filho mais velho, é farrista, não quer saber de estudar e só se mete em dívidas. Neste ambiente aparentemente calmo e de fácil resolução de seus problemas, aparecem suspeitas da honestidade moral de Dolores. Uma carta anônima e uma dívida de seu amante contraída em seu nome, são as provas que faltavam para Martin descobrir o adultério. Mas, Martin prefere não deixar vazar o caso e para resguardar o casamento da filha, prefere ele parecer o culpado, juntando-se com uma

“prostituta” (Henriqueta) e armando com o seu advogado (Dr. Altamiro) a estratégia do qual seria acusado de infidelidade nos tribunais no julgamento do divórcio. Leopoldo, não sabendo da verdade, acusa o pai, principalmente quando a mãe está nos seus últimos dias de vida. O filho perdoa o pai, e *faz* tudo para ele ver a mãe antes de sua morte. Martin vai até sua casa e fala com Dolores, após ser duramente acusado pelo filho, ao entrarem para ver a mãe que morre, ela profere suas últimas palavras contando a verdade aos filhos que arrependidos de duvidar da integridade do pai, pedem perdão e oram pela alma da mãe.

O quadro em relação a mulher nesta peça não se altera muito. Submissa e prestativa, não toma decisões e quando o faz é para não preocupar o marido ou para se livrar de algum problema criado por ela mesma ou pelos filhos. Nunca é consultada sobre os negócios do marido, e quando o é, acaba se entregando às armadilhas criadas contra ela. E novamente, a mulher infiel e o marido sofredor e destemido. O homem ideal, que quer o bem da família e não quer estragar os “bons planos” dos filhos que seguem um caminho moral e digno, em relação ao trabalho e a religião.

A infidelidade feminina é analisada aqui através de metáforas e comparações, onde a “natureza da mulher” é comparada a das éguas num curral

*“MARTIN- Lá no campo, crio
também animais finos. Trata-se
esses animais com toda a classe
de cuidados e atenções que
muitos cristãos invejariam... eu
não...”*

*HENRIQUETA - Nem eu.
MARTIN - E em outros poteiros
vizinhos ao gado fino, se
encontra a fazenda comum. Não
separa nada mais, os poteiros
que uma cerca de arame. As*

*éguas finas sempre andam junto
ao cercado de arame. E não é
porque não tenham ao alcance,
soberbos exemplares de sua raça
... mas vá a saber que. Porque
preferem aos outros de outra
origem?... e quando podem,
saltam o cercado... as mulheres
minha amiga, são o mesmo.
Nunca se conformam com os
homens do seu próprio curral. ”*

Transparece também em relação a infidelidade, a comparação de Martin em relação a vida no campo e na cidade, tentando entender a traição da mulher, que antes era boa, aparentemente, e agora não é mais.

*-MARTIN - O que houve doutor,
uma mulher má. Isto é a
verdade, meu caro amigo, a
espantosa verdade que me
custou a acreditar. Minha
mulher faltou com os seus
deveres de honra.*

*DR. ALTAMIRO - Martin, mas isto é
inconcebível.*

*MARTIN- O mesmo acreditei eu
doutor. O mesmo. E não estamos
equivocados, porque Dolores
era uma boa mulher: si é qUe as
existe - Porém veio para a
cidade e... Não que eu proteste
contra a cidade, não, porque sou
filho dela e nela quisera morrer,
mas é que aqui os homens não
são como os do campo. Aqui a
raça está misturada, como na
fazenda. Ninguém sabe onde tem
o coração... ”*

Num ato extremo ao descobrir o adultério, Martin parte para cima de Dolores e tenta enforcá-la, proferindo palavras que demonstram seu desprezo pelo ato da mulher e novamente afirmando a necessidade de garantir uma “raça” pura e de bons princípios morais, “*Vou matar-te. És má semente*” Este discurso de garantir uma pureza da raça, sem misturas já foi destacado nos textos anteriores de Martin.

Mas, este homem tão correto e trabalhador, que sempre pensou no bem da família, não poderia sucumbir a um ato tão primitivo e matar sua esposa, mesmo que adúltera, ele prefere passar o ridículo de ser acusado de traidor e manter a imagem da família e garantir o casamento tão desejado para a filha: “*A sociedade apesar de todos os seus defeitos, nisso é razoável. Há tolerância as faltas do marido, amparando as mulheres*”, depois desta constatação ele confessa ao advogado o porquê do seu plano em se tomar o único culpado do escândalo

"MARTIN-... Eu quero aparecer como único causante de um escândalo social, em que jamais sonhei se quer... Porque, compreenda meu amigo. Quem, quererá casar-se com minha pobre filha, sabendo que é filha de uma mulher infame? Ao passo que assim..."

A nobreza do personagem e de seu caráter estavam a mostra para o público. Só um homem de muito bom coração poderia fazer este sacrifício terrível para ajudar a filha, e o mais importante sem que ela e o irmão soubessem. Foi xingado, enxovalhado, mal tratado pelo filho, que lhe jogou na cara a sua culpa pela doença da mãe, cobrando todo o

discurso moral que o pai fazia sobre ele, ao exigir uma postura mais sóbria e ordeira. Ele ouviu resignado como cabe a um mártir. Como cabe a um bom cristão.

Este mesmo filho que no início é mostrado como inconseqüente e pervertido, destrata o pai e se arrepende de não ter compreendido a mãe. A proximidade da morte faz com que ele reflita sobre seu passado e se arrependa de tudo que ele fez para aborrecê-la. Este mesmo filho, passa a ser o centro das atenções nos últimos momentos do espetáculo, quando da inevitabilidade da morte de Dolores, ele passa a duvidar de Deus e da religião. Entra em cena o padre, que dará a mensagem para Leopoldo e, por conseqüência, para o público

“PADRE - Sim... Nós homens é que somos covardes. O temor de Deus nos confundem em um minuto e nos faz renegar de convicções enraizadas com uma vida eterna. Isto é tudo quanto eu queria dizer em resposta aos impetuosos ataques que faz a religião de seus pais.

LEOPOLDO - Como vou acreditar em Deus e nessa apregoada justiça Divina, se ela que é uma santa (sua mãe), sucumbe de dor, pelos canalhismos de meu pai? Se há justiça Divina porque não é ele o castigado? Porque?

PADRE - E quem afirma meu filho, que seguir vivendo, não seja um castigo de Deus? Depois não esqueça: Ele é sempre justo, ainda que mais injusto nos pareça.

LEOPOLDO - Mas minha mãe morre, padre. E ela é tudo para mim.

PADRE - (solene, pois esta frase é histórica) Também morreu Jesus, e era filho de Maria ”.

De qualquer forma, mesmo com toda esta fala do padre, o público sabe que a adúltera é Dolores e ela está sendo castigada. Está morrendo enquanto seu marido está muito bem e pretendendo viajar por uns tempos, e quem sabe levar Henriqueta que ele descobriu ter uma ótima alma e ser uma boa companheira. Mas, continua duvidando destas características positivas nas mulheres. O contraditório é que não encontra nenhum defeito em sua filha, Maria Tereza. Sacrifica-se por ela.

Outro ponto importante é que Martin chega a ridicularizar o amante de sua mulher, Carlos Alberto Freine, que apenas é citado não aparecendo fisicamente na cena, quando relata ao advogado que conversou com este que era seu secretário (apenas um funcionário, inferior na escala social, para aumentar o descontentamento de Martin, que já havia defendido a pureza de raça e de classe), entregando a ele um revólver, deixando-o sozinho. Ao voltar o secretário amante tinha ido embora. Martin deixa transparecer que esperava que ele deveria se suicidar, mas não, era fraco demais para isto e conclui dizendo: *“Fugiu... e foi por um homem desse que minha mulher... Bem, venha doutor, vamos sair de vez destas misérias. ”*

Esta situação tinha que chegar a verdade, e isto ocorre quando Dolores conta tudo aos filhos, depois *“entregou sua alma a Deus ”*, eles correm para o pai, pedem perdão e como não poderia ser diferente neste tipo de espetáculo, todos terminam rezando um *“Pai Nosso”*, inclusive Leopoldo que afirma não saber rezar e Martin firme exclama ; *“Para uma mãe sempre se sabe rezar... De joelhos... De joelhos. ”*

O embate proposto por Nh’Ana entre homens devotados e mulheres infiéis é recorrente em suas peças e, nos melodramas, sempre carregados de moralidade e *finais*

felizes. Os pecadores sempre são castigados e os virtuosos são os exemplos que devem ser seguidos.

O que chama a atenção neste espetáculo é que Nh'Ana mostra ao público desde o início toda a verdade sobre os fatos, sendo assim, o público tem o conhecimento sobre a trama e sabe mais que os protagonistas. Aqui reforçando a teoria de Silvia Oroz, anteriormente citada.

A família é mostrada nesta peça com seus conflitos de gerações, mas é o sofrimento e a desordem que vão unir os bons de coração e de índole, e aqueles que se desgarraram serão trazidos para este convívio familiar, que merece para Nh'Ana, respeito e credibilidade. A família era o esteio do circo-teatro, era a base para que ele existisse, e isto aparece transbordando nas falas que Nh'Ana coloca em suas criações, em seus personagens.

4. "ATO - "FATALIDADE"

Drama em três atos, concluída em 14 de agosto de 1947, onde Nh'Ana mostra a saga de um homem em criar seu filho sem a ajuda da esposa que o abandonou levando sua outra filha.

Novamente é mostrada uma família inicialmente feliz, onde um homem trabalhador e honesto (Gustavo) sustenta sua família com dificuldade. Sua esposa (Antonieta) desgostosa com a situação de penúria, abandona o marido com seu pior inimigo (Felipe) que, cobra uma dívida de Gustavo e, como este não tem como pagar, é exigido o

seu despejo. Antonieta foge levando sua filha menor (Yvone), deixando com o marido o filho mais velho (João Augusto). O pai decide viver para o filho, mas guarda sua revolta e pretende um dia se vingar de Felipe e da traidora.

Com o desenrolar da trama, Yvone e João Augusto sem saberem que são irmãos se apaixonam e decidem se casar. Gustavo não reconhece a filha e concorda com a união dos dois. Neste ínterim Antonieta já havia falecido. O melhor amigo de Gustavo, Giusepe/Manoel, descobre toda a verdade e conta a Gustavo, depois de ouvir uma conversa entre Felipe e João Augusto, onde o primeiro pedia dinheiro emprestado para pagar uma dívida. A história se inverteia, agora Gustavo está bem de vida e Felipe na miséria. Depois da revolta de João Augusto diante da recusa do pai em aceitar o casamento, o pai decide contar toda a verdade, cantando a música de Vicente Celestino “Fatalidade”. Os dois irmãos entendem a situação e se casam com outros pretendentes que guardavam o seu amor em segredo, já que eram amigos. Felipe, cometeu suicídio.

Este drama ocorre em São Paulo e conforme Nh’Ana informa no texto, na atualidade, 1947.

A primeira questão que chama a atenção, é que a peça foi inspirada na música de Vicente Celestino, que possui o mesmo nome, fazendo com que a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) escrevesse na capa do texto

“Acusar, apenas, o recebimento, para os efeitos de arquivo. Nenhum direito poderá subsistir, entretanto, sem que, primeiramente, a autora obtenha autorização do Sr. Vicente Celestino, autor da canção sob esse mesmo título, da qual foi extraída esta peça, segundo declara a própria Sra. Isolina Almeida

Oliveira, em sua carta hoje recebida pela SBAT Em 18.XI.47. ”

Este tipo de adaptação era freqüente nas companhias de circo-teatro, principalmente de músicas de Vicente Celestino que tinham um caráter sensacionalista bem ao gosto do melodrama e, por conseqüência, do circo-teatro.

Para demonstrar a bondade dos personagens a autora *faz* uso de provérbios e com isto explicita o caráter cristão e caridoso dos mesmos

“MANOEL - Até parece que tirei um peso das costas ajudando este rapaz que tem sido sempre trabalhador. É por isso que eu digo sempre: Manoel, Manoel faça o bem e não olhes a quem e como o grande Mestre dizia: que a mão esquerda não veja o que a direita fez. ”

O pai devotado é exaltado em todos os níveis da convivência com os amigos e com o filho, onde é acentuada sua sempre presente resignação em dar sua vida pela família, e decidiu não mais se casar para dar tudo, atenção e conforto, ao seu primogênito.

"JOÃO - E não dedicas em vão a tua amizade, porque o papai é uma creatura perfeita. Imagine Yvone que quando eu perdi minha mãe tinha apenas 3 anos, ficando assim o papai viuvo aos 25 anos. Muito jovem ainda não pensou em casar-se novamente para evitar que eu viesse sofrer algum desgosto. Veja, Yvone, até que ponto chega a abnegação de meu

pai.
YVONE - Na verdade teu pai merece
todos os sacrifícios que possás
fazer por ele.
JOÃO - Meu pai sofreu uns revezes
porém a custa do seu suor, hoje
está bem e a ele devo os meus
estudos e até o consultório que
me montou. ”

A peça também denota uma relação muito próxima ao melodrama, possuindo a famosa carta que detona ódios, a escuta de uma conversa atrás da porta que esclarece situações na trama, discursos morais e mensagens que apresentavam personagens de bom caráter e que desejam imia sociedade mais solidária e cristã, através de determinadas falas: *“O Amor não se adquire com violência e sim pelo coração ”*, *“devemos perdoar os que erram”*, *“o jogo é um vicio pernicioso”*. Além destes elementos, ainda a estrutura dos personagens, com os quatro tipos básicos; a ingênua (Yvone), o galã (João Augusto), o cínico (Felipe) e o engraçado (Rita, a empregada, inclusive chamada de “maluca”, por ser muito autêntica e sincera, chegou a declarar que nunca tinha beijado nenhum homem na boca. Isto se resolve no final quando Manoel a beija).

No texto original, o nome do personagem Giusepe foi alterado para Manoel pela própria Nh’Ana (esta alteração está feita a mão sobre o nome inicial). A família não se recorda o porquê desta mudança. Uma das possibilidades era que os nomes dos personagens eram muito parecidos, como Gustavo, Augusto e Giusepe e por sempre estarem juntos, poderia confundir os mais desatentos. Manoel diferenciava um pouco mais. Outra hipótese, é que o nome “Giusepe” remete a um personagem de origem italiana e Manoel de origem portuguesa ou mesmo brasileira, sendo assim, o ator que interpretava o personagem na época poderia ter mais facilidade e destreza no sotaque lusitano. Estas

alterações eram muito comuns, levando em conta as capacidades interpretativas dos atores da companhia. E acrescentando a esta hipótese, o personagem “Giusepe” era de um caráter inquestionável e bastante solidário, e no ano que a peça foi escrita a Segunda Guerra Mundial tinha recém terminado, e havíamos combatido os nazistas e fascistas. Esta troca do nome do personagem pode ainda ser um eco deste conflito mundial e suas repercussões na vida brasileira.

O casamento é elevado a condição central para se viver feliz na sociedade e para garantir uma vida digna a todos os personagens. O desejo pelas núpcias estão nas falas de todos os personagens da peça. Dos mais jovens aos mais velhos. Sempre a mulher deveria cumprir o papel da esposa dedicada e honesta. Não se fala, nesta e nas outras peças já analisadas, em mulheres que sonham com um futuro profissional e com sua liberdade financeira. O que elas buscam para seu futuro é um casamento com um homem honrado e trabalhador, se possível que as ame acima de qualquer coisa. As mulheres que lutam por liberdade e questionam a situação de “mãe e de empregada” do lar são sempre as vilãs da história, as infames e as que sofrem. No caso desta peça, Antonieta não agüentava mais a pobreza, abandonou o marido e não apareceu mais, pois é citada pelos outros personagens já como morta a algum tempo.

O sexo depois do casamento é defendido de forma indireta, pois os dois irmãos Yvone e João Augusto desejavam se casar, não sabendo ainda de sua situação, precisavam da certidão de casamento para poderem se unir. Os personagens, Gustavo (o pai) e Manoel (o amigo), não demonstraram em nenhum momento a preocupação que os dois irmãos já poderiam ter cometido incesto, já que namoravam a algum tempo. Só com a consumação oficial do casamento é que os dois enamorados teriam relações sexuais. Os referências

morais dos personagens são descritos de forma a não manchar a dignidade do casamento e de respeito às normas religiosas relacionadas a união de corpos.

Dois elementos me chamaram a atenção neste texto. Primeiro o uso do termo “amigo da onça”.

“GUSTA VO - Tens sido um grande amigo, eu nunca esquecerei que tens sofrido comigo todos os contratempos da minha vida. Nunca encontrei um amigo tão leal e sincero como tu Manoel, és o único.
MANOEL - E tenho obrigação de ser porque acho que tem que ser assim amigo, não amigo da onça. ”

Este termo “amigo da onça”, passou a fazer parte do cotidiano da vida brasileira, a partir de 1944 (três anos antes da peça ser escrita), quando da criação do personagem “Amigo da Onça” por Péricles Albuquerque Maranhão para a revista “O Cruzeiro”, demonstrando nele um amigo infiel, falso, hipócrita e individualista. Em 1946 esta revista editou um álbum com as melhores páginas deste personagem, visto esta seção ter se tomado uma das mais lidas da revista⁹⁸. Nh’Ana estava atenta ao seu tempo e aos gostos populares, não tendo a menor dúvida em introduzir em sua peça termos que já haviam sido aceitos pela sociedade e que eram representativos para ela.

O segundo ponto que me chamou a atenção é que Nh’Ana faz aparecer no texto a compulsividade do personagem Felipe pelo jogo em cassinos. Como a peça foi

⁹⁸ COSTA, Gualberto e JAL (organizadores e pesquisadores). Exposição “Humor Gráfico nos Anos 30, 40 e 50”. Itaú Cultural de Campinas (SP) de 17/11/97 à 12/12/97.

escrita em 1947 e ambientada em São Paulo na “atualidade”, souu-me estranho aparecer um cassino funcionando livremente, já que o jogo foi proibido no dia 30 de abril de 1946 num ato do Presidente Eurico Gaspar Dutra que dizia:

*“A repressão aos jogos de azar é um imperativo de consciência universal; a tradição moral, jurídica e religiosa do povo brasileiro é contrária à pratica e exploração dos jogos de azar e, das exceções abertas a lei em geral, decorrem abuso nocivo à moral e aos bons costumes”.*⁹⁹

Nh’Ana está demonstrando que a simples proibição do jogo e dos cassinos, não significou sua extinção da vida brasileira. Vários eram os locais clandestinos de jogos. Todo mundo sabia onde se localizavam e a jogatina continuava¹⁰⁰. Nh’Ana introduz esta prática do jogo justamente para reforçar o caráter pervertido de Felipe (cínico, vilão) e sua imoralidade, fazendo inclusive com que este personagem se suicide sobre uma roleta após perder todo o seu dinheiro e ainda Rita (empregada) exclama que Felipe sempre foi tentado pelo demônio. Nh’Ana seguia os mesmos pensamentos sobre os jogos de D. Santinha, esposa do Presidente Dutra, *“que era muito religiosa e achava os jogos pecaminosos”*.¹⁰¹

No final da peça Gustavo canta a música “Fatalidade” (em FA Menor) de Vicente Celestino e tudo se esclarece.

⁹⁹ KNOP, Dércio. Legalização dos Joãos, in <http://www.chsinobrasil.com.br/istoria.htm> (História do Cassino no Brasil) - Internet

¹⁰⁰ CROPANI, Elizabeth De Fiori di (Supervisão Geral). Nosso Século: 1945-1960 n~> Vol. 7. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1980. p. 57.

¹⁰¹ KNOP, Dércio. Op. Cit.

“(9 VOLTAR DO GANHA PÃO
PARA O LAR JÁ BEM CANSADO
DESPREZADO VI-ME ENTÃO
VENDO O LAR ABANDONADO
NO SEU BERÇO MEUFILHINHO
CHEIOS D 'AGUA OS OLHOS SEUS
SOBRE O BERÇO NUM CANTINHO
UMA CARTA E UM ADEUS
ME PASSARAM PELA MENTE
MIL IDÉIAS DE VINGANÇA
QUIS PARTIR MAIS DE REPENTE
OUVI UM GRITO DE CRIANÇA
ERA MEU FILHO QUE CHORAVA
COMO UM CÃO QUE PERDE O DONO
E COM OS BRACINHOS IMPLORA VA
QUE O MIMACE PARA O SONO.
ISTO FOI HÁ VINTE ANOS
NUNCA MAIS PENSEI SOFRER
HOJE NOVOS DESENGANOS
EU VOS POSSO DESCREVER
FUI NUM BÀILE APRESENTADO
A UM ROSTINHO ENCANTADOR
QUE ME DISSE MEU AMADO
É TEU FILHO MEU SENHOR
FUI PEDI-LA EM CASAMENTO
PRA MEU FILHO MEU JOÃO
E AO VOLTAR O QUE TORMENTO
TINHA MORTO O CORAÇÃO
NADA PUDE ALI DIZER
MAIS MEU FILHO ADIVINHOU
QUE ACABA VA DE PERDER
A MULHER QUE TANTO AMOU.
DIZ MEU FILHO A SEGUIR
VOU ROUBA-LA PARA MIM
SE COMIGO NÃO FUGIR
MINHA VIDA TERÁ FIM
LÁ SE FOI E SÓ VOLTOU
COMA JOVEM PELA MÃO
DE JOELHOS ME IMPLOROU
QUE LHE DESSE MEU PERDÃO
E DALI PARTIR QUERIA
CASO EU NÃO PERMITISSE
A VIZINHA PRETÓRIA
QUANDO ENTÃO LHE DISSE
ESSA JOVEM QUE TE ENGALA
TÃO FORMOSA E TÃO LOUÇÃ
TU NÃO PODES DESPOSA-LA

PORQUE ELA É TUA IRMÃ.”

Os dois se reconciliam com o pai e *como* o importante era o casamento, naquele exato momento da revelação já se juntam novos casais, João Augusto com Nauete (sobrinha de Manoel que secretamente amava João) e Yvone e Paulo (amigo de João Augusto, que também secretamente amava Yvone). Estes dois personagens, Paulo e Nauete, foram demonstrados durante toda a trama com imi caráter moral invejável, sofrendo por amor, mas respeitando a fidelidade aos amigos. Eles afirmam que a amizade já existe e o amor virá com o tempo. Final feliz para todos, inclusive Rita que é beijada na boca, como j á havia citado, fazendo sua última graça.

5." ATO - “ADIOS PAMPA MIA”

Texto escrito em 14 de agosto de 1947, mostra a vida em uma estância no Rio Grande do Sul (atualidade), com direito a bombacha, chimanão e quadrilhas.

Anselmo, dono de uma estância, tem uma vida abastada e seu maior inimigo (Manoel) ao falecer pede para que ele cuide de sua filha Jurema. Anselmo aceita e leva a moça para sua casa. Depois de um ano de convivência eles aparentemente se apaixonam, e decidem se casar, causando espanto devido a enorme diferença de idade. Carlos (o vilão) também é apaixonado por Jurema e tenta agarrá-la a força, como já tinha feito com outra moça da estância (Mariana), e é impedido. A trama tem uma reviravolta quando o filho de Anselmo, Edgar, volta da cidade, agora como médico (bastante recorrente nas peças de Nh’Ana, normalmente o galã é médico ou estuda para isto), para viver na estância e ao se encontrar com Jurema, relembra sua infância e que foi apaixonado por ela. Sem saber do

noivado de Jurema com o pai, ele se declara a ela e é correspondido. O pai ouve a conversa e sacrifica seu amor por Jurema pelo seu filho, já que o que ela sentia por Anselmo não era amor, mas que este sentimento era verdadeiro em relação a Edgar. O pai compreende e decide ir embora da estância, contrariando o que havia dito no início da história.

Os elementos do melodrama estão muito vivos neste espetáculo. A escuta de uma conversa que esclarece a situação de conflito, um “bife” que demonstra os sentimentos mais secretos de um personagem, a estrutura dos personagens (a ingênua, Jurema; o galã, Edgar; o cínico, Carlos; e os engraçados, os criados, principalmente Matilde, que é descrita como “*coitada, engraçada, não regula bem*”, mas que na verdade é uma das personagens que tem mais consciência dos acontecimentos e esclarece as situações mais importantes para o público).

O caráter de Anselmo é exaltado por todos que convivem com ele, principalmente os empregados que vêem nele um amigo e não um patrão, e também o seu maior inimigo, dizendo que ele seria o único em condições morais de cuidar da filha após sua morte. Anselmo era viúvo e não havia se casado mais. Somente se apaixonou por Jurema porque viu nela “*uma criatura divinal*”. E, mesmo depois de Jurema concordar com o enlace dos *dois*, ele a respeita, e lhe dá um beijo na mão.

Os valores morais e, neste caso preconceituosos, também são ditado pelos personagens que de certa forma não aceitam o amor de pessoas de idades, extratos sociais e escolaridade muito diferentes. Mas, como Jurema só quer se casar, parece que estas outras diferenças não seriam empecilho para a união de Jurema e Edgar. Como teve uma boa criação, seria uma boa esposa, e segundo Edgar, falando a Jurema

“*EDGAR - Ele não se oporá a nossa*

união, porque és digna do meu nome. ”

Nh'Ana marca bem a diferença dos personagens de uma classe social mais elevada e os outros que são mais simples, através de sua linguagem, visto os padrões falarem corretamente e os empregados falarem de forma vulgar e desconcertada, como por exemplo; “musga” (música), “oiá” (olhar), “sóra” (senhora), e outros vários exemplos inscritos na dramaturgia. Nh'Ana para estes personagens escrevia da forma como as palavras deveriam ser ditas no palco.

Como o conflito central (pai e filho amam a mesma mulher) não era com o vilão, seu fim é apenas citado por Juca Pedro (empregado da estância e noivo de Mariana), que Carlos, depois de levar uma “tunda” foi embora daí, talvez para os “lados de Passo Fundo”. Esta “tunda” recebe o apoio e a satisfação de todos na estância.

A peça é pontuada por músicas, até mesmo na introdução do espetáculo os empregados da estância cantam a música “Bambolê” {“canção do sul de Lauro Marinho”} e no desenrolar da trama o personagem Anselmo compõe uma música (ele aprendeu composição no colégio em Porto Alegre) e melodia é de “Rancho Triste” de Pedro Raimundo, colocando uma letra que coubesse na peça.

Como Anselmo era um pai devotado e Nh'Ana já demonstrou em sua dramaturgia que o sacrifício de um pai por um filho é fundamental para demonstrar seu caráter íntegro, a peça termina justamente com a declaração de Anselmo após descobrir o amor de seu filho por Jurema

*“JUREMA - Senhor Anselmo, eu não posso aceitar seu sacrifício.
ANSELMO - Pelo contrário, eu*

*não aceitarei de forma alguma o
teu sacrifício e o de meu filho.
Fui um insensato julgando-me
com direito a tanta felicidade,
mas renuncio sem rancor porque
um velho como eu não deve de
maneira alguma prender a sua
velhice uma jovem tão linda como
Jurema.*

EDGAR - Meu pai eu...

*ANSELMO - Não, desculpes meu
filho, o errado sou eu. Eu partirei
para bem longe, desaparecendo
assim a única magua que podia
toldar a felicidade de ambos ”*

Depois desta dupla renúncia de Anselmo, ao amor de Jurema e aos seus
pampas, a peça termina com música como havia iniciado, agora com “Pampa Mia”

*“ADEUS PAMPA MIA
EU VOU
EU VOU POR TERRAS ESTRANHAS
ADEUS CAMINHOS QUE PERCORRI
RIOS. MONTES. MADRUGADAS
TAPERA DONDE EU NASCI
SI NÃO TORNAR-MOS A VER-MOS
TERRA QUERIDA QUERO QUE SAIBAS
QUE AQUI EU DEIXO MINHA VIDA
ADEUS
AO DEIXAR-TE PAMPA MIA
TENHO OS OLHOS DESLUMBRADOS
COMA BELEZA DOS TEUS CAMPOS
TEU LUAR TUAS ESTRELAS
E O VENTO ME EMBALANDO
EA VIOLA PONTILHANDO
CANÇÕES QUE ALEGRA AS VEZES
E OUTRAS FAZEM CHORAR ”*

6." ATO - "O SACERDOTE E O BANDOLEIRO"

Concluída em 25 de julho de 1953, na cidade de Antonina (PR), Nh'Ana nos surpreende com um texto ambientado num pequeno vilarejo dos Estados Unidos.

Tudo começa quando duas crianças brigam na porta do Padre José e uma delas, Anselmo, ao conversar com o padre conta-o que não tem família, o padre o convida para ir para imi seminário e se dedicar a vida religiosa. Anselmo aceita. Quinze anos depois. Padre Anselmo vai viver num vilarejo de mineiros junto ao *Vigário* Cesar, pessoa dura que não acredita mais na salvação dos moradores da localidade, chamando-os de animais. O vilarejo vive com medo de um grande bandido (Old Knife), que ataca aqueles que não aceitam o seu poder. Padre Anselmo começa a lutar pela salvação da alma de seus paroquianos, mesmo contrariando a vontade do vigário. A história ganha emoção quando uma mina desaba e muitos mineiros morrem e outros ficam nos escombros da mina. Padre Anselmo e Old Knife vão até lá ajudar os sofredores e acabam ficando soterrados. Nestes dias, debaixo de tanta terra, os dois conversam com dificuldade e descobrem que são pai e filho. Old Knife salva seu filho, mas é preso e condenado ao fuzilamento. Padre Anselmo depois de um discurso emocionado, consegue convencer todos que Old Knife não era mais o mesmo e consegue libertá-lo.

O discurso moral e cristão está mais presente do que nunca. Nh'Ana coloca nas falas de Padre Anselmo uma devoção a Deus e aos princípios cristãos que ela acredita, como caridade, humildade e perdão, como em nenhuma outra peça já analisada neste trabalho. A autora faz de Padre Anselmo mais que um sacerdote, mas transforma-o em "um

santo”. As mensagens de Padre Anselmo vão além da lógica da estrutura dramática, inserindo-se textos que não fazem parte da seqüência das falas, como por exemplo num momento em que Padre Anselmo fala com o vigário sobre o seu passado, de seu pai que havia matado um homem e depois sumiu no mundo e que Old Knife também deveria ter problemas que o fizeram assim tão temido e conclui

“ANSELMO - Mas, senhor vigário, é preciso, surje que se faça alguma cousa para educar e salvar esta juventude. ”

Percebe-se aqui a interferência da autora sobre a fala do personagem, é muito mais ela falando do que o Padre Anselmo.

O Padre Anselmo faz enormes sermões colocando para o público todo um ideário cristão que, acredita ele e, por consequência, a dramaturga, através deste ideário alcançaríamos a salvação. Sua prática religiosa chega a amolecer o coração do Vigário Cesar, que decide distribuir toda a comida e bebida de sua casa aos podres, deixando atônita sua empregada. Perpétua, rabugenta e fofoqueira.

O que realmente chama a atenção nesta peça, não é a estrutura dramática, que é bastante simples, mas a decisão de Nh’Ana em ambientar a trama nos Estados Unidos. Provavelmente, Nh’Ana estava sofrendo a influência dos filmes americanos, os “westers” que faziam muito sucesso no Brasil na década de 50, quando a peça foi escrita. Este tipo de filme levava uma grande quantidade de público ao cinema, e Nh’Ana novamente atenta ao seu tempo, colocou uma história que poderia se passar em qualquer lugar, num local de

fácil aceitação da platéia e que dava uma certa credibilidade artística a companhia, já que estavam acompanhando as tendências culturais impostas pelos grandes centros.

Como cabe aos espetáculos populares, a mistura de personagens e de temporalidades, fazia parte de sua estrutura. Misturam-se personagens com nomes reconhecidamente brasileiros (José, Anselmo, Rosinha, Carlos) ,com nomes de personagens norte-americanos (Old Knife, Francisco Brown, Sheriff) e apenas em um momento os personagens se cumprimentam em inglês, “Good Night”.

A brasilidade de Nh’Ana aparece quando ao se apresentar ao Padre Anselmo, Francisco Brown, para mostrar que é temido por todos na cidade, principalmente por ser “*protetor e favorecedor de Old Knife* ” no vilarejo ele se define como sendo o “*farroupilha da zona*” Vale lembrar que a peça se passa nos Estados Unidos.

Toda a peça se encaminhou para um final sensacionalista e piegas, já que Padre Anselmo ao proferir seu discurso em favor do perdão de Old Knife, mostrou a todos aqueles que o respeitavam a verdadeira história que se concluía, e fazendo com que o até então incrédulo nas transformações humanas ,Vigário Cesar, pudesse mostrar o espírito de regeneração que se montava naquele instante

*“PADREANSELMO - ...Oh!Meus
irmãos se vós o quiserdes
matar... matai também a mim
juntamente porque ele, ele... é
meupae!... (ao ouvirem as
últimas palavras do padre
Anselmo todos se retiram de
cabeça baixa inclusive o juiz e
soldados)
PADRE ANSELMO - (de braços
abertos vai cambaleando até o
centro da cena) Pae! Meu pae.
OLD KNIFE - (abraçando o filho)*

*Filho! Meu adorado filho!
VIGÁRIO - Pae e filho... neste
abraço sincero se confundem
duas almas. Encontram-se
depois de um grande intervalo,
um, ministro de Deus, outro um
bandido, um salteador, mas o
sacerdote no seu amplexo se une
estritamente ao bandoleiro
hoje, perdoado, purificado. Que
Deus os abençoe e que todos os
sacerdotes vejam no padre
Anselmo um exemplo. (Cortina) -
FIM."*

7." ATO - "MARISIA"

Drama em 4 atos, ambientado na França, que mostra um amor entre pessoas de classes sociais e princípios morais diferentes que conseguem romper com todos os empecilhos e acabam se casando.

Marisia, moça recatada e de princípios morais cristãos reconhecidos por todos, é uma camponesa que não acredita que possa se casar com um homem de outra classe social, acaba se apaixonando por Hugo de Cheviers, que se apresenta a ela como soldado, mas na verdade era filho do Marquês de Cheviers, família muito abastada. O pai de Marisia, Gustavo, não tem dinheiro para pagar uma dívida e terá que entregar a casa em que mora. Hugo também apaixonado por Marisia, empresta dinheiro ao pai dela, dizendo ser economias de muitos anos do seu soldo, mas como ama Marisia não poderia vê-la sofrer. A

moça descobre toda a verdade após ouvir uma conversa entre Hugo e Grandple, advogado da família Cheviers e amante de sua madrasta Marquesa Clarice de Cheviers.

Como Marisia não admite mentiras, ela decide trabalhar no castelo de uma família conhecida de muito tempo, onde sua madrinha, primeira esposa do Marquês de Cheviers havia morrido e entregou a ela um livrinho que Marisia jamais se distanciava dele. Marisia não sabia que Hugo era filho do Marquês e sua madrinha, por isso decidiu viver neste castelo, onde será dama de companhia da Marquesa.

Outro pretendente de Marisia era Elesbão, um homem de hábitos simples, mas muito esperto que tudo fazia para poder casar com a moça.

Hugo, ao saber que Marisia tinha ido para o castelo de seu pai, decide voltar, depois de tê-lo abandonado por não concordar com os caminhos que seu pai havia escolhido para ele, médico e advogado, o que Hugo queria era aventura, por isso escolheu o exército.

Marisia pela segunda vez se decepciona com Hugo, agora por ele ter escondido sua verdadeira posição social. Hugo não se conforma com a perda de Marisia e começa a viver uma vida desregrada.

O conflito maior se estabelece quando o Marquês se suicida, ingerindo veneno, depois de concluir que era traído pela esposa, seu filho o desprezava e era necessário ele desaparecer para que Marisia e Hugo fossem felizes. O problema é que todas as provas serão contra Marisia, que é acusada e condenada como “envenenadora”. Alguns minutos antes da sentença ser cumprida na guilhotina, Hugo tem uma conversa decisiva com Marisia e passa a acreditar em sua inocência, Marisia pede para ele escrever uma carta para o seu pai, que ela iria ditar (era analfabeta), mas o que Hugo faz é uma carta ao tribunal pedindo prorrogação de guilhotinamento porque ela estaria grávida. Marisia assina com

uma cruz, sem saber o conteúdo da carta. O tribunal concede a prorrogação, mas Marisia ao descobrir a mentira de Hugo, diz a todos do equívoco e decide morrer em vez de mentir. Tudo se esclarece quando Elesbão entrega o livrinho que Marisia havia ganhado de sua madrinha, e lá o Marquês declarava que iria se suicidar. Final feliz para todos os protagonistas e até Elesbão decide se casar com Ursula, que o amava, mesmo considerando-a um “canhão” de feia.

Novamente temos personagens com qualidades morais bastante definidas, principalmente Marisia, que não se curva aos seus princípios e não aceita trair sua própria consciência. Fica claro isto no momento em que descobre a mentira de Hugo para salvá-la da guilhotina, dizendo que estava grávida, sua reação é de uma mártir honesta e devotada.

“MARISIA - Não quero partir por esse preço. Não quero a vida e nem a liberdade. Oçam senhorès presentemente poço dizer toda a verdade. Eu assinei aquele papel, pensando que era uma carta a meu pae. O Sr, Hugo que aproveitou-se da minha ignorância e a prova é que ainda a pouco me propos uma fuga que já estava combinada para esta noite. E não só me recuso, como denuncio tudo aos Magistrados para lhes provar que esta carta é falsa e é leivosa.

HUGO - Não acreditem-na senhorès, é Deus que a protege, porque esse Deus senhorès é justo e Onipotente / E certamente esmagaria diante de todos o filho que elevasse a sua infamia, a ponde de defender a assassina se seu pae.

MARISIA - Essa carta é uma

*calunia. Sr. Hugo meu coração
se transborda de
reconhecimento mas não posso
consentir em semelhante idéia
que iria aviltar a minha
memória e escarnecer a velhice
honrada de meu pae. Acabo de
cumprir o meu dever Senhores.
Agora cumpram igualmente o
seu. Estou pronta para morrer. ”*

Nh'Ana cria seus heróis com um caráter inquestionável, sem defeitos, e com um respeito sacerdotal. Nada os retira de seu caminho de bondade e pureza de atos. Nada os corrompe. Os heróis e heroínas de Nh'Ana são tratados com dignidade e sempre deixam ensinamentos positivos e cristãos para o espectador.

Nem sempre os heróis são tratados com este respeito pela literatura e pelas artes^{*o^}. Nh'Ana se reserva o direito de respeitar todos os vultos históricos e seus personagens são carregados deste sentimento de seriedade e desprezando os atos humanos menos nobres.

Mesmo com este respeito pelos personagens, Nh'Ana não demonstra uma preocupação com a temporalidade dos fatos e insere em suas peças situações que já não mais ocorriam no tempo proposto para os acontecimentos da trama. Por exemplo, posso citar o ato de condenação de Marisia, quando o tribunal decide pela execução da ré, em termos e características que não condizem com o momento em que a peça se passava (Nh'Ana define na capa do texto que a época da trama era a “atualidade”).

“TABELIÃO - (lendo) A camara

¹⁰² LUSTOSA, Isabel. Brasil Pelo Método Confuso: Humor e Boêmia em Mendes Fradique. São Paulo. Ed. Bertrand Brasil, 1993.

Criminal declara Marisia de Morei, ré convicta do crime de envenenamento na pessoa do Sr. Marquez de Cheviers. Para castigo e reparação, a dita Marisia de Morei, é condenada a guilhotina, e a fazer confissão pública do delito. E o executor das sentenças criminais, deverá pregar tanto na frente como nas costas da ré, um papel escrito em letras maiúsculas a palavra 'ENVENENADORA'”.

Nestes casos Nh'Ana era mais fiel a dramaticidade que queria empregar a sua peça, do que a veracidade temporal dos fatos.

De todas as peças até agora analisadas, nesta Nh'Ana consegue um efeito dramaturgicamente muito importante, um personagem realmente engraçado. Com tiradas que desmontam em gargalhadas qualquer platéia, imi himior sem apelações imorais e que consegue, mesmo tentando atrapalhar o romance de Marisia e Hugo, dar ao enredo do espetáculo uma leveza e ritmo muito pertinentes. Nh'Ana tendo a consciência da importância deste personagem, Elesbão, deixa os momentos finais da peça justamente para ele. Em vez de falas emocionadas e sensacionais, comuns no final de um drama, ela prefere as tiradas deste personagem.

*“HUGO - Finalmente está
reabilitada querida Marisia
minha esposa (abraça Marisia)
MARISIA - Sim, sim sua esposa.
URSULA - Elesbão meu querido
meu esposo.
ELESBÃO - Tú és besta !...
MARISIA - Elesbão meu amigo,
peço-íe que a desposes. Ela te*

ama.
*ELESBÃO - Que leve o diabo, eu
caso com você. Afinal de contas
esta vida é um pau de cebo com
uma nota falsa na ponta.*
(FIMDA PEÇA).

Igualmente aos outros espetáculos as mulheres sempre em busca de um bom casamento, e os casais mesmo sem ainda estarem tomados pelo amor, casam-se. O casamento é mais importante em vários casos, o amor aparecerá entre o casal com o tempo.

8. “ATO - “O CASAMENTO DE ‘NHO BASTIÃO””

Esta é a única comédia que consegui resgatar. É bom lembrar que a maioria das comédias que a companhia apresentava eram de improviso (“comédia ou chanchada”), não possuindo um texto.

A trama se passa na atualidade no interior do estado de São Paulo. Tudo gira em torno do casamento de Maruca, filha de Nho Vado, com Nho Bastião. Depois de uma pequena recusa de Maruca, os dois acabam se casando.

O destaque neste texto é a linguagem utilizada por Nh’Ana, escrevendo de forma vulgar exatamente como os atores deveriam falar em cena. O caipira tratado de forma satírica e de certa forma desqualificando-os, visto todos serem atrapalhados e

grotescos. O grotesco no sentido negativo e caricatural, como bem nos mostrou Bakhtin, ao analisar os imitadores de Rabelais

“Ao mesmo tempo, já se vislumbra nos primeiros imitadores o começo da desagregação do estilo rabelaisiano. Por exemplo, em Périers e principalmente em Noël du Fail, as imagens rabelaisianas degeneram e se atenuam, começam a transformar-se em pintura de gênero e de costumes. Seu universalismo se enfraquece brutalmente. A outra face desse processo se manifesta quando as imagens rabelaisianas são empregadas com fins satíricos. Isso conduz, nesse caso, à debilitação do pólo positivo das imagens ambivalentes. Quando o grotesco se põe a serviço de uma tendência abstrata, desnaturaliza-se fatalmente.(...)A tendência abstrata deforma essa característica da imagem grotesca (contraditória e dual, exuberante), pondo a ênfase num conteúdo, cheio de sentido ‘moral’. Mais ainda, ela subordina o substrato material da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura.”¹⁰³

Neste tipo de comédia caricatural, tudo é utilizado para garantir a gargalhada do público, não poupando termos pejorativos em relação ao personagem Dito, empregado negro do sítio, que é chamado de “mico”, “peste”, “13 de maio”, “feijão preto”, “tisico”, entre outros adjetivos. E acima de tudo, ninguém o leva a sério.

Outro ponto do espetáculo que é utilizado para propiciar o riso dos espectadores, é quando os personagens dialogam confusamente sobre o interesse de Nho Bastião por Maruca (“negócio”) e por uma égua que serviria para emprenhar de *um potro* “maiado”

*VADO - Se sai o negócio, ele vae
ficá bem servido. É macia intudo.*

BENTO ~ A sua fia?

*VADO - Não a égua, tratada cum
tudo geito, só meio impercada.*

BENTO-A égua?

*VADO - Não a minha fia. I agora
mandei carça ella, é muito boa
come na mão.*

BENTO - A sua fia ?

*VADO - Não a égua... outro dia
infeitemo bem ela pra moi i na
vila ponhemo fita na crina, fico
muito bonita.*

BENTO-A égua ?

VADO - Não a minha fia.

*BENTO - Vance fala da fia e da
égua num mesmo tempo que num
sei que acudi.*

*VADO - A barda dela a gente tira,
quando ela tá braba começa bate
os pé a gente passa a mão nas
ancas dela é da uma palmada na
bochecha dela e ela fica boa.*

BENTO-A sua fia?

VADO ~ Não da égua.”

Este tipo de comparação, entre uma mulher e uma égua, já é recorrente em peças de Nh’Ana, agora utilizada de forma satírica, e até o final da peça esta comparação permanece viva, inclusive no casamento , quando no discurso de um amigo, ele comenta que Maruca “marcha” e é completado por Dito com a exclamação “troteia”.

Estes personagens caricaturados, conforme a teoria de Bakhtin (já citado acima), corporalmente e em sua movimentação no palco são ainda mais estereotipados e trapalhões (caem, um cai sobre o outro, correm atrás do outro com objetos tentando acertá-los, jogam objetos no outro, sentem dores de barriga por terem comido demais, “peidam”, não são nada higiênicos).

Novamente, o que importa é o casamento, porque mulher que passa um pouco da hora de casar (mais ou menos 18 anos), se tona “refugo” e é mau falada pelos vizinhos. O casamento deve ser aceito pela mulher e por seus pais, mesmo quando o futuro marido explicita seu real interesse em relação a moça.

"BASTIÃO - Num chácuaia, i como to só, careço arranjà um divirtimento. Quero lhe pidi a mão co corpo i tudo materiá da sua égua, quero dize, da sua cria Maruca.

VADO - Cumo não, noi nem merece casá cum mece, um home tão gavado. "

O casamento era mais importante do que tudo, Bastião não mostrava seu interesse somente para o pai de Maruca, mas *sim* para ela também, tratando-a como uma égua, e ao pegar sua mão no dia do pedido de casamento, ela ainda muito nervosa e confusa tenta se desvencilhar de Bastião, que a pede calma dizendo *“chuu, o que é isso bichinha chiu, ao.”* O mesmo tratamento que se dá a um animal.

Provavelmente o público produzia muitas gargalhadas, visto estas peças serem muito montadas pelas companhias de circo-teatro, e nota-se no livro de contas do Circo-Teatro Nh'Ana que estas peças tinham as melhores bilheterias, fazendo com que a trupe

tivesse várias deste estilo prontas para serem apresentadas. E através das piadas e das gags os preconceitos são passados de cidade em cidade.

10 - DAS COXIAS

Depois de analisar os textos, o cotidiano e o espetáculo percebemos que mesmo o Circo-Teatro Nh'Ana não cumprindo normas estabelecidas tanto pela oficialidade quanto pelos desejos da sociedade que lutava contra a diversidade, estes artistas tiveram um papel de suma importância na história do teatro brasileiro, como também na verificação de que discursos e falas se repetiam não só nos gabinetes políticos, na mídia radiofônica, jornalística e televisiva, nos sermões, como também nos palcos do teatro mambembe.

Nh'Ana foi além de mãe e líder de uma companhia de circo-teatro uma formadora de opinião, pois através de seus textos estavam embutidas mensagens que tinham um objetivo muito evidente, o repasse de ideais cristãos e morais que a autora considerava fundamental no seu dia-a-dia. O seu desejo foi além do palco e estava arraigado em cada um que participava com ela do cotidiano de idas e vindas da companhia. A trupe deveria ter a cara e os princípios de Nh'Ana.

Uma característica interessante na dramaturgia de Nh'Ana era a quantidade enorme de personagens em suas peças. Isto se dava em razão da quantidade de atores na companhia. Nh'Ana escrevia para a sua trupe, pensando nos tipos ideais para cada um de seus artistas. Esta tendência de escrever para muitos atores é tradicional nos grupos de repertório (muitas peças em cartaz) e com elencos fixos. Um dos maiores representantes desta forma de dramaturgia foi William Shakespeare, que escrevia em função das necessidades de sua companhia.

Mulher caridosa e cumpridora de suas obrigações viu passar momentos históricos de profunda mudança cultural em nosso país sem alterar o seu caminho artístico.

Disse aquilo que acreditava independentemente de estar num governo democrático ou numa ditadura. Conviveu cordialmente com os dois sistemas. O Circo-Teatro Nh'Ana morreu pela própria dinâmica dos acontecimentos deste final do século XX. A efemeridade tecnológica e mercadológica tomou o lugar da efemeridade do teatro e de seus personagens.

A família do circo-teatro com seus deveres e direitos rígidos, conseguiu manter-se viva através da criação de personagens fixos dentro da estrutura total do espetáculo, como é o caso do nascimento e sucesso do Palhaço Tareco, de Benedito Alves Camargo (ou vice-versa), que consegue ainda hoje arrancar elogios de todos aqueles que tiveram o prazer de vê-lo em cena com suas gags e seu acordeon. Pessoas foram apelidadas de Tareco, Benedito se confunde com a própria lembrança de seu personagem, e este espírito alegre e contemplativo de Tareco/Benedito estão presentes em cada fala, em cada gesto e na emoção de relembrar o passado sempre de forma positiva. Passaram dificuldades, mas faziam tudo novamente. Tareco/Benedito se emociona e não tem vergonha disso e se contém diante de uma máquina fotográfica, porque não está “pintado”, porque seu tempo já passou. Tareco/Benedito tem a dignidade de poucos e coração que caberia muitas lonas e muitos pavilhões de circo-teatro.

A esposa de Tareco/Benedito, a Vó Biga, não deixou esta chama do teatro se apagar e conseguiu montar um circo em Garopaba (Circo da Vovó), onde hoje residem, com apresentações na temporada, na matinê (tarde) e à noite. Faz suas caricatas e luta para manter seu sonho real. Nasceu no circo de seu pai, o famoso Biduca, e continua levando seu teatro para aqueles que ainda se permitem sonhar e imaginar.

Tareco afirma que a única que seguiu os dotes artísticos da família, foi Zezé, que trabalha como cantora em um Hotel, e de vez em quando dá sua “palhinha” no Circo da Vovó. “*Puxou a avó*”, afirma Tareco, visto Nh'Ana também ter sido uma grande cantora

(apresentou-se inclusive no Programa Silvio Santos) e Zezé com seu talento ajuda a sustentar a família (eles não tem aposentadoria, como vimos anteriormente) que lhe deu a possibilidade de viajar por muitos locais de Santa Catarina e experimentar uma vida de liberdade e fantasia. Na verdade, o filho de Tareco e Vó Biga, Benedito Silvério de Camargo, continua atuando com circo-teatro, é dramaturgo e ator e atualmente trabalha com o Circo Biriba. Tareco cita mais a filha por viverem juntos e terem uma relação e uma afetividade bastante evidente.

É importante lembrarmos mais uma vez que esta liberdade não dava ao circo-teatro as condições necessárias de romper com todas os desejos que se impunham ao cidadão trabalhador (com carteira assinada) e sedentário. O Circo-Teatro Nh'Ana não pretendia estabelecer esta crítica ao sistema, indo pela contramão dos desejos coletivizantes, mas acabou com suas peças reproduzindo esta sociedade almejada pelo Estado. Eles precisavam deste público para sobreviverem. O embate não fazia parte de uma boa estratégia de angariar platéia por onde passavam. Davis nos dá uma amostragem bastante pertinente para minha análise, quando discute as práticas e “razões do desgoverno” na França no século XVI

*“Encontramos a Abadia da rua
Mercière em Lyon planejando um
desfile do asno para um rico
curtidor da vizinhança,
recentemente espancado pela
esposa, assunto sobre o qual
'fizemos um bom e completo
inquéritoEssa chevauchée era
necessária 'para reprimir a
temeridade e a audácia das
mulheres que batem em seus
maridos e daquelas que gostariam
de fazê-lo, já que, conforme a*

providência divina e a lei civil, a esposa está sujeita ao marido, e, se os maridos se deixam governar pelas esposas, bem podem ser levados para o pasto 'De qualquer modo, continua o documento de 1517, estamos no mês de maio, e esta época é de alegria e diversão. Aqui temos outra vez a alta e ridicularizadora gargalhada do desgoverno pretendendo manter a ordem tradicional' ”¹⁰⁴

Não eram uma família tradicional, mas defendiam através de seus personagens e suas falas esta família e contribuíram para perpetuar este objetivo em todos os locais onde passaram. Viajavam com uma bagagem muito maior que o próprio circo-teatro, eram os portadores de idéias cristãs e de valores morais rígidos, e conseguiam atingir um público que os meios oficiais teriam uma grande dificuldade de fazê-lo.

Colheram as glórias de seu tempo, por sua competência artística e por sua organização administrativa e, com isto, conseguiram permanecer na ativa, mascateando sonhos até o início da década de 80. Legítimos artistas do teatro popular brasileiro, não se deixaram abater pelas dificuldades do nomadismo e levaram milhares de pessoas a imaginar, a chorar e a gargalhar pedindo muito pouco em troca. Não há dinheiro que consiga pagar as recordações que deixaram em seu mambembar pelo Interior de Santa Catarina.

CAI O PANO.

¹⁰⁴ DAVIS, Natalie Zemon. Culturas do Povo: Sociedade e Cultura no Início da Franca Moderna. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1990. p. 101.

11-BIBLIOGRAFIA

Livros

- 01) AGUIAR, Flávio (Org.). A Aventura Realista e o Teatro Musicado. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- 02) ARANTES, Antonio Augusto. Q oue é Cultura Popular. São Paulo; Ed. Brasiliense, 1988.
- 03) ARAÚJO, Nélson de. O Teatro do Pobre: Notas de Cultura Popular. Salvador: Ed. da UFBA, 1982.
- 04) ARÈS, Philippe. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1981.
- 05) AUGUSTO, Sérgio. Este Mundo é Um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1993.
- 06) ASLAN, Odette. O Ator no Século XX: Evolução da Técnica/Problema da Ética. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- 07) B ADINTER, Elisabeth. Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.
- 08) BAKHTDSr, Mikhail. A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Francois Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1993.
- 09) BERCITO, Sonia de Deus Rodri^es. O Brasil na Década de 1940: Autoritarismo e Democracia. São Paulo: Ed. Atica, 1999.
- 10) BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna: Europa. 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 11) CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. História do Teatro Brasileiro: De Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ : EDUERJ : FUNARTE, 1996.
- 12) CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico. Dos Gregos à Atualidade. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- 13) CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- 14) e GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. A Invenção do Cotidiano: Morar. Cozinhar. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.
- 15) . A cultura no Plural. Campinas: Papyrus Ed., 1995.
- 16) CHEKHOV, Michael. Para o Ator. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- 17) DA VIS, Natalie Zemon. Culturas do Povo: Sociedade e Cultura no Início da Franca Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- 18) DUARTE, Regina Horta. A Imagem Rebelde: A trajetória libertária de Avelino Fóscolo. Campinas: Pontes : Ed. da UNICAMP, 1991.
- 19) : Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.
- 20) FÁVERI, Marlene de. Moços e Mocas Para Um Bom Partido: A Construção das Elites (Itajaí. 1929-1960). Itajaí: Ed. da UNIVALI, 1998.
- 21) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

- 22) FERREIRA, Procópio. Procópio Ferreira Apresenta Procópio: Um Depoimento Para a História do Teatro no Brasil. Rio de Janeiro; Ed. Rocco, 2000.
- 23) FIGUEIREDO, Aima Cristina Camargo Moraes. “Liberdade é Uma Calça Velha. Azul e Desbotada” - Publicidade. Cultura de Constmio e Comportamento Político no Brasil ri954-19641 São Paulo: Ed. HUCITEC, 1998.
- 24) FLORES, Maria Bemardete Ramos. A Farra do Boi: Palavras. Sentidos. Ficções. Florianópolis: Ed. daUFSC, 1997.
- 25) . Oktoberfest: Turismo. Festa e Cultura na Estação do Chopp. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas, 1997.
- 26) FONSECA, Maria Augusta. Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande. De Oswald de Andrade, e Suas Relações com o Universo do Circo. São Paulo: Ed. Pohns, 1979.
- 27) FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). História Social da Infância no Brasil. São Paulo: Cortez Ed : USF-IFAN, 1997.
- 28~) GARCIA, Silvana. Teatro da Militância: A Intenção do Popular no Engajamento Político. São Paulo: Ed. Perspectiva : Ed. da USP, 1990.
- 29VGIRON, Luís Antônio. Ensaio de Ponto: Recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes. ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- 30) HAUSER, Amold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- 31) LARA, Cecília de. De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987
- 32) LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas: Papyrus, 1989.
- 33) LINS, Ronaldo Lima. O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979.
- 34) LUSTOSA, Isabel. Brasil Pelo Método Confuso: Humor e Boêmia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1993.
- 35) MAGNAM, José Guilherme Cantor. Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- 36) MARQUES, Ana Claudia e BROGNOLI, Felipe Faria e VILLELA, Jorge Luiz Mattar. Andarilhos e Cangaceiros: A Arte de Produzir Território em Movimento. Itajaí: Ed. daUNIVALI, 1999.
- 37) MEDEIROS, Ricardo. Dramas no Rádio: A radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60. Florianópolis: Ed. Insular : Fundação Franklin Cascaes, 1998.
- 38) MENEGUELLO, Cristina. Poeira de Estrelas: O Cinema Hollywoodiano na Mídia Brasileira das Décadas de 40 e 50. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.
- 39) MONIZ, Edmundo. O Espírito das Épocas: Dialética da Ficção. Rio de Janeiro: Elo Ed. 1984.
- 40) MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- 41) ORFEI, Orlando. O Circo Viverá. São Paulo: Ed. Mercuryo^ 1996.
- 42) OROZ, Silvia. Melodrama: O Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.
- 43) ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.
- 44) . Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

- 45) _____ . Românticos e Folcloristas: Cultura Popular. São Paulo: Ed. Olho d'Água.
- 46) PA VIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo; Ed. Perspectiva, 1999.
- 47) PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. São Paulo: EDUSP, 1999.
- 48) _____ . O Drama Romântico Brasileiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- 49) PRÓCHLNO, Caio César Souza Camargo. Corpo do Ator: Metamorfoses. Simulacros. São Paulo: FAPESP : Annablume, 1999.
- 50) PROPP, Vladimir. Comicidade e Riso. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- 51) ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- 52) _____ . A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- 53) RUIZ, Roberto. Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- 54) _____ . O Teatro de Revista no Brasil: Das Origens a Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- 55) RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à Análise do Teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 56) _____ . Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 57) SANT'ANNA, Catarina. Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge de Andrade. Cuiabá: Ed. UFMT, 1997.
- 58) SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNARTE, 1988.
- 59) SERRA, Tania Rebelo Costa. Antologia do Romance-Folhetim (1839 a 1870). Brasília: Ed. daUnB, 1997.
- 60) SKIDMORE, Thomas. Brasil: De Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- 61) VARGAS, Maria Thereza. Circo: Espetáculo de Periferia. São Paulo: IDART, 1981.
- 62) VINCENT-BUFFAULT, Anne. História das Lágrimas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Periódicos

- Jornal "O Pharol" - Itajai, 10/07/1930.
 Jornal "O Pharol" - Itajai, 23/10/1930.
 Jornal de Mafra - Mafra, 13/06/1954.

ENTREVISTAS

- 1) Benedito Alves Camargo (Tareco) - 03 de fevereiro de 1999 - Garopaba - SC
- 2) Abigail Camargo (Vó Biga) - 03 de fevereiro de 1999 - Garopaba - SC
- 3) Maria José Almeida de Camargo (Zezé) - 03 de fevereiro de 1999 - Garopaba - SC
- 4) Jorge Carlos da Silva (Maicon) - 03 de fevereiro de 1999 - Garopaba - SC
- 5) Nilson Geiser (Tito Janguinha) - 25 de fevereiro de 1999 - Balneário Camboriú - SC
- 6) Eliemários de Quintérios (Grego) - Setembro de 1997 - Americana - SP

12-ANEXOS

- Anexo 1..... Fotos de Benedito Alves Camargo (Palhaço Tareco)
- Anexo 2.....Fotos de Abigail Camargo (Vó Biga)
- Anexo 3..... Fotos de Isolina Almeida de Oliveira (Nli'Ana)
- Anexo 4.....Fotos de José de Oliveira (Mineiro)
- Anexo 5.....Foto de Eduvirge Blachinska (Dona Ida)
- Anexo 6..... Fotos do Teatro Nh'Ana
- Anexo 7.....Fotos de Espetáculos I (Dramas)
- Anexo 8..... Fotos de Espetáculos II (Comédias)
- Anexo 9..... Foto do Conjunto de Rock
- Anexo 10..... Fotos da Missa no Circo-Teatro Nh'Ana
- Anexo 11..... Fotos do Nh'Ana Futebol Clube
- Anexo 12..... Jornal de Mafra (Domingo, 13 de Junho de 1954)
- Anexo 13..... Relação das pessoas envolvidas na pesquisa e genealogia da
família de Nh'Ana
- Anexo 14..... Livro de Cumprimentos

ANEXO 1

**FOTOS DE BENEDITO ALVES CAMARGO (PALHAÇO
TARECO)**

Foto 1 – Benedito Alves Camargo (Palhaço Tareco) com seu acordeon.



Foto 2 – Benedito Alves Camargo (Palhaço Tareco) e Benedito Silvério de Camargo (Palhaço Tarequinho).

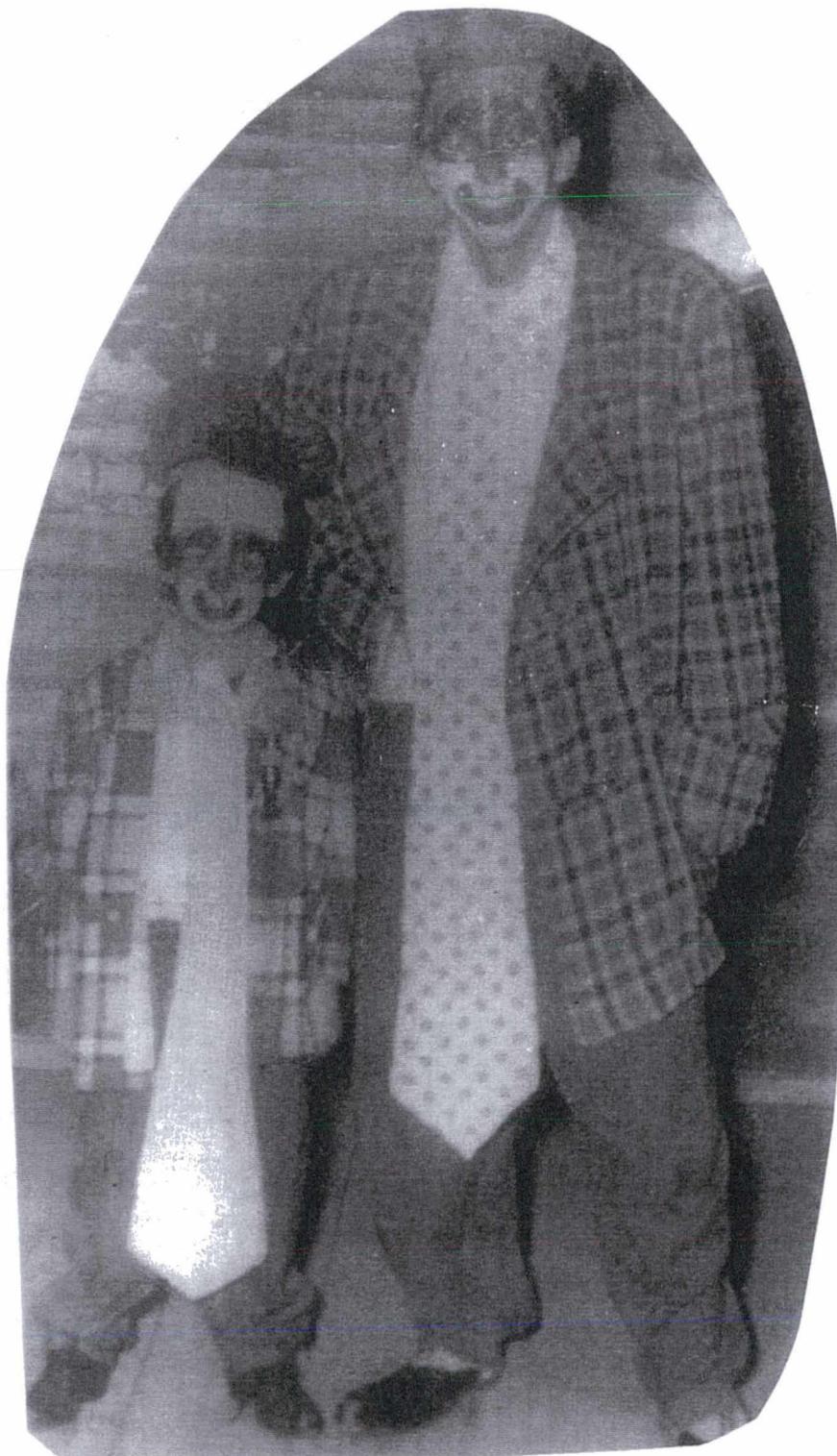
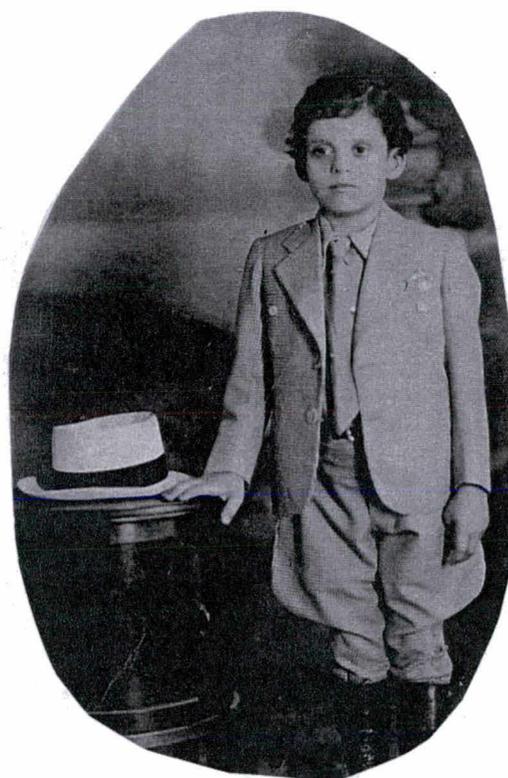


Foto 3 – Benedito Alves Camargo (Palhaço Tareco)



Foto 4 – Benedito Alves Camargo



ANEXO 2

FOTOS DE ABIGAIL CAMARGO (VÓ BICA)

Foto 5 – Abigail Camargo (Vó Biga) – Adolescência



Foto 6 – Abigail Camargo (Vó Biga) – Adolescência



Foto 7 – Abigail Camargo (Vó Biga) – Adolescência



ANEXO 3

FOTOS DE ISOLINA ALMEIDA DE OLIVEIRA (NH'ANA)

Foto 8 – Isolina Almeida de Oliveira (Nh'Ana) cantando no Circo-Teatro

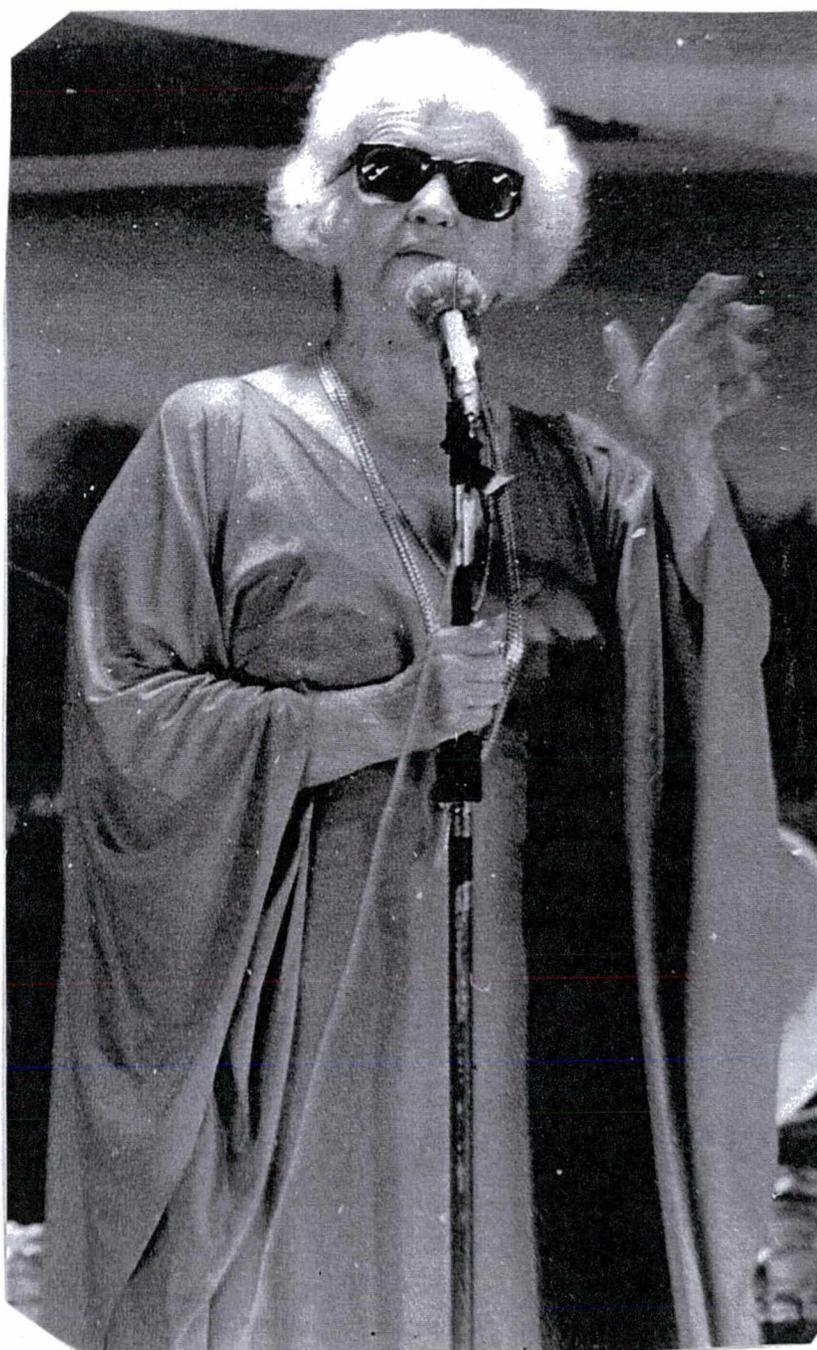


Foto 9 – Nh'Ana sendo homenageada no Circo-Teatro por seu neto Benedito Silvério de Camargo

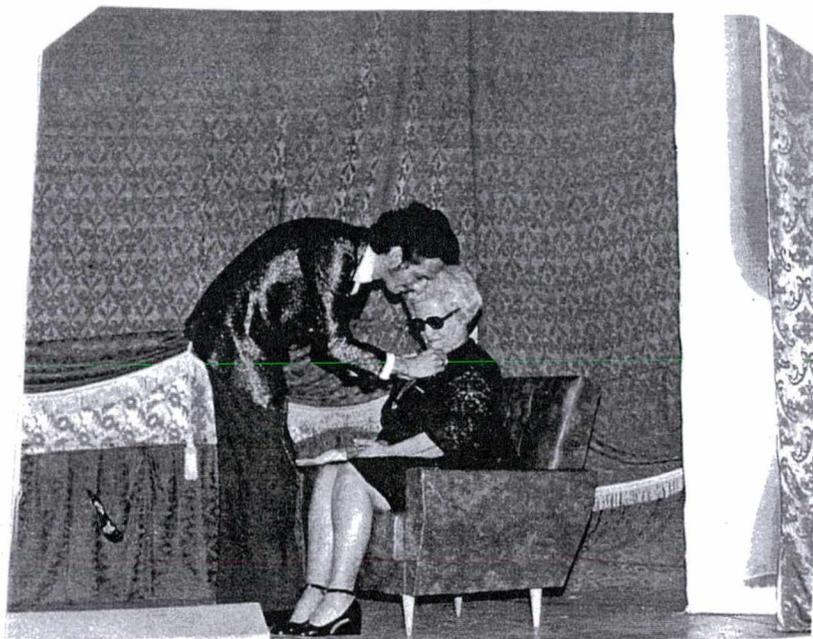


Foto 10 – Nh'Ana sendo recebida no Convento de Corupá (SC).



ANEXO 4

FOTOS DE JOSÉ DE OLIVEIRA (MINEIRO)

Foto 11 – José de Oliveira (Mineiro)



Foto 12 – Mineiro com o primeiro carro de propaganda do Circo-Teatro Nh'Ana, 1951/1952



ANEXO 5

FOTO DE EDUVIRGE BLACHINSKA (DONA IDA)



ANEXO 6

FOTOS DO TEATRO NH'ANA

Foto 14 – Teatro Nh'Ana



Foto 15 – Teatro Nh'Ana



ANEXO 7

FOTOS DE ESPETÁCULOS I (DRAMAS)

Foto 16 – “Santa , a Pecadora” (Tareco, Nh’Ana e Luiz Coimbra)



Foto 17 – “O Direito de Nascer” (Tareco e Biga)



Foto 18 – “Sansão e Dalila” (Tareco, Biga e figurantes)

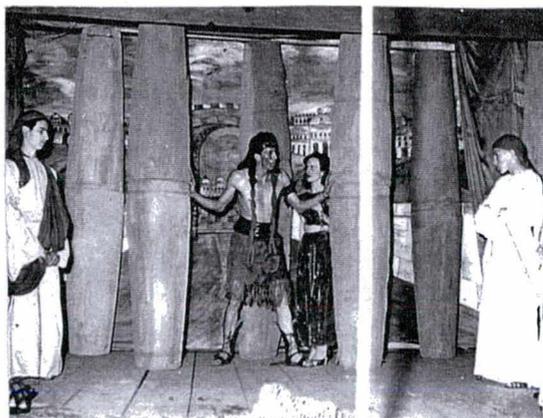


Foto 19 – “Sansão e Dalila” (Biga, Tareco e Yolanda Laurato)



Foto 20 – “Eram Cinco Irmãos” (Nh’Ana, Tareco, Silvério, Jorge, Luiz Coimbra e figurantes)

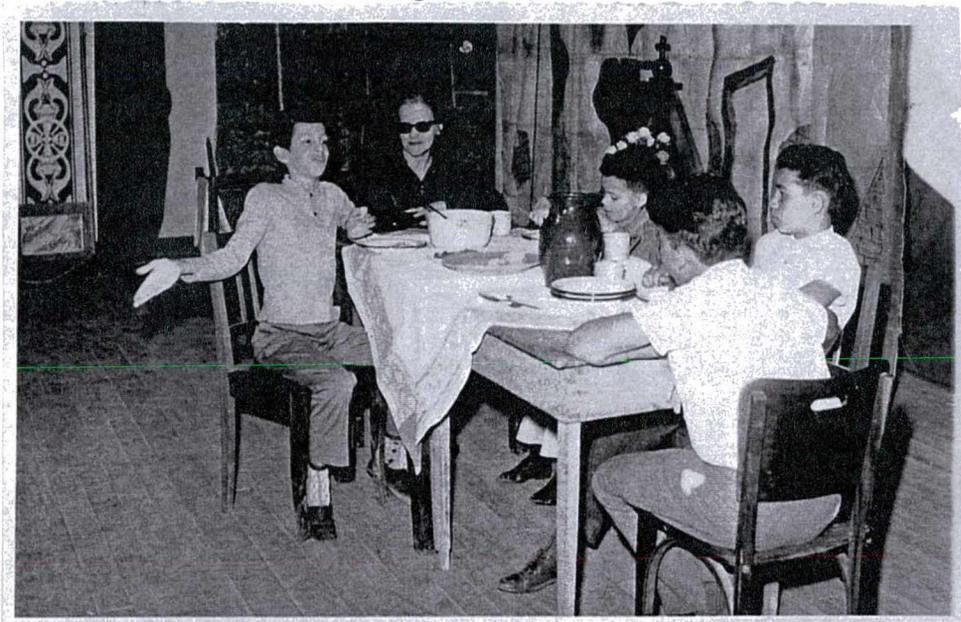


Foto 21 – “Eram Cinco Irmãos” (Nh’Ana, Benedito Silvério e Biga)



Foto 22 – “Eram Cinco Irmãos” (Tareco, Luiz Coimbra, Antônio Bonfília de Jesus, Ronaldo de Oliveira e figurantes)



ANEXO 8

FOTOS DE ESPETÁCULOS II (COMÉDIAS)

Foto 24 – “Tareco Quer Mamar” (Tareco)



Foto 25 – “Tareco, O Leiteiro” (Tareco e Luiz Coimbra)



Foto 23 - "Tareco, Mulher por Meia Hora" (Biga, Tareco, Benedito Siivério, Adelaide e Jorge Sales)



ANEXO 9

FOTO DO CONJUNTO DE ROCK

Foto 26 - Conjunto de Rock que tocava nos espetáculos no Circo-Teatro Nh'Ana
(Benedito Silvério, Maria José Almeida de Camargo e Jorge)



ANEXO 10

FOTOS DA MISSA NO CIRCO-TEATRO NH'ANA

Foto 27 – Missa no Circo-Teatro – Orleans (SC) – Junho de 1973

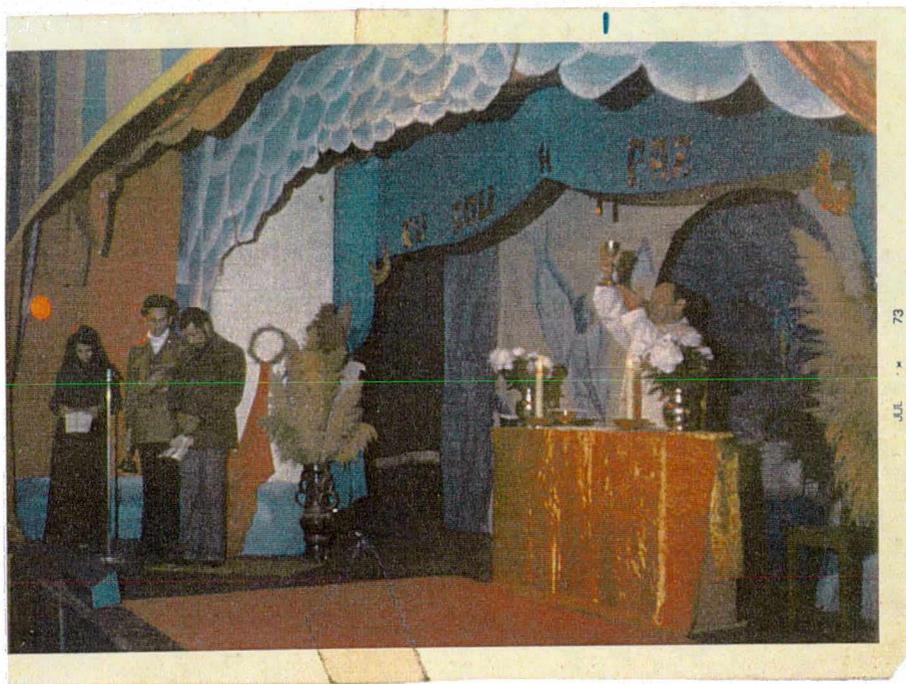


Foto 28 – Missa no Circo-Teatro – Orleans (SC) – Junho de 1973



ANEXO 11

FOTOS DO NH'ANA FUTEBOL CLUBE

Foto - 29 - Nh'Ana Futebol Clube (ao centro Buga e no canto direito, Biduca)



Foto 30 - Nh'Ana Futebol Clube



Foto 31 - Nh'Ana Futebol Clube



ANEXO 12

JORNAL DE MAFRA (DOMINGO, 13 DE JULHO DE 1954)

JORNAL

ANO VIII

DE MAFRA

N.º 376

Director: Abelardo Luiz de Oliveira

AUXILIAR DE REDACAO

PEDRO JOSE DA CUNHA

Domingo, 13 de Junho de 1954

Continua "abafando" o Circo Nh'ana



Bem raras vezes, nós que convivemos com este povo bom e amigo de Mafra e Rio Negro, temos assistido espetáculos teatrais e circenses como os que nos vem apresentando o Circo Teatro-Nh'ana, armado junto à ponte, do lado de lá.

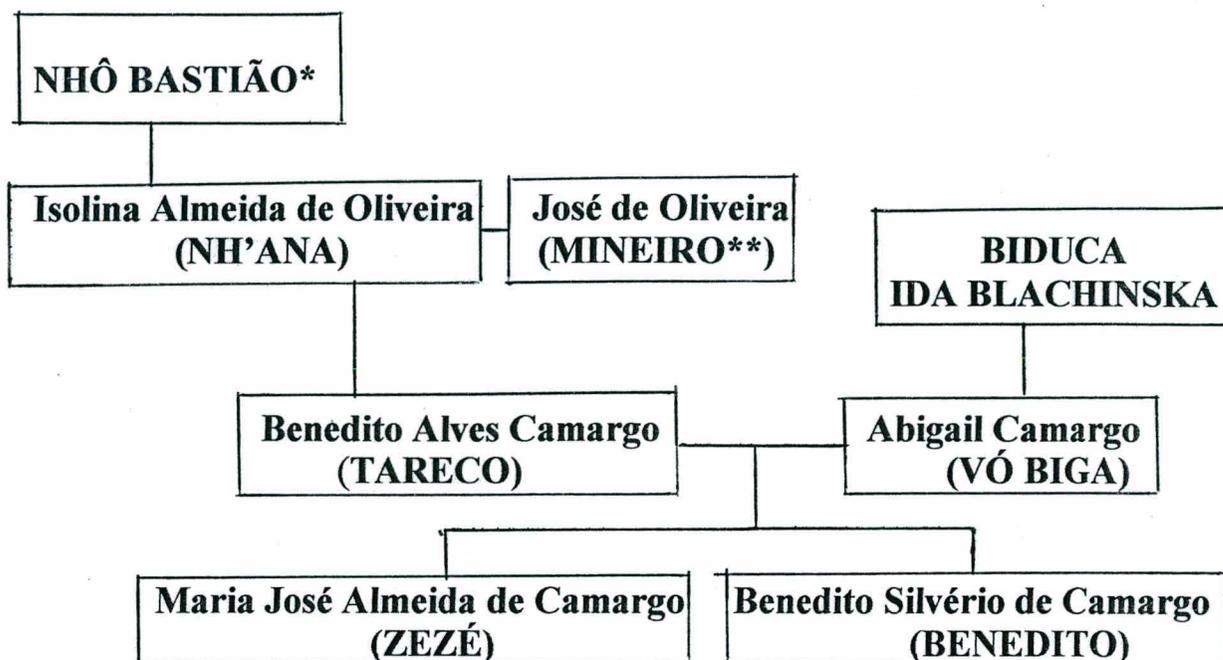
Diariamente seguem-se os espetáculos, sempre aplaudidíssimos, principalmente em suas peças teatrais, onde o público não se cansa de ovacionar os interpretes.

Como em todos os programas que tem seqüência, teremos também hoje, Tarco e Picolino nos divertindo com suas piadas agradáveis e aceitáveis em qualquer âmbito familiar.

Na matineé de hoje, teremos a gozadíssima comédia em 3 atos: TARECO CONTRA OS CANGACEIROS, a preços populares e à noite, em sessão de gala, a gozadíssima comédia em 5 atos TARECO DO VALENTÃO, valendo cada minuto por 30 gargalhadas.

ANEXO 13

**RELAÇÃO DAS PESSOAS ENVOLVIDAS NA PESQUISA E
GENEALOGIA DA FAMÍLIA DE NH'ANA**



* Irmão de Nh'Ana.

** Segundo marido de Nh'Ana, quando casaram-se, Tareco já tinha 6 anos.

Sem Relação de Parentesco

- Jorge Carlos da Silva (Maicon) - Músico no Circo-Teatro Nh'Ana
- Nilson Gaiser (Tito Janguinha) - Ponto e Ator no Circo-Teatro Nh'Ana
- Eliemários de Quintérios (Grego) - Ator de circo-teatro em São Paulo.

ANEXO 14

LIVRO DE CUMPRIMENTOS

Ao prezado amigo Tarico

É com grande satisfação
que consignamos nestas
linhas a atuação do
grande artista Benedito
Diniz, o conhecido
"Tarico", que nesta praça
tem proporcionado diversas
noitadas alegres, no Circo
Teatro "Ethara", uma das
melhores companhias, que
conquistou grande simpatia,
jamais verificada em
nossa cidade —

Rio Negro, 3 de Julho de 1954

O palhaço

Ps Antonio Tomás

Ontem viu-se-lhe em casa a esposa morta
e a filhinha mais nova tão doente;
hoje o empresário vem bater-lhe a porta
que a platéia o reclama impaciente.

No palco em breve surge. Que importa
o seu pesar àquela estranha gente?
É ao som das orações que os ares corta
trejeita e canta, e ri nervosamente.

Aos aplausos da turba ele trabalha
Para esconder no manto que se embusa
a crescente angústia que o atalha

Do amigo lavoco
representando os
promotores da Companhia de
Natal da Guiana Fôbe de
Smo Negro e Tapá, e com a
matéria satisfazão que nos
tao timão deio congnato
o agradecimento sincero a
voss' honrissimo laico e sua
eterna familia, ben como a
Sr. Joze de Oliveira e eterna
esposa, dignissimos doctos
do Circo lecto Thoma, que
sem de emfresca a nossa
Companhia, vultora coporacion
da qual como recordasão das
populações de Smo Negro e

de Benedicto, e semhor estive
engrande o semhor estive
neste tabalho, peo a
Deus e a Roma seuhora
que o abençoem para que
recipre seja como fez em
nossa cidade: divertin o
peo de modo verdadeiramente
de exultão; que Deus e
Roma seuhora e acompanhem
em toda parte, em tudo
o que estiver pagando.
Meu parabens pelo confor-
tamento desta companhia
- Na honra da eterna sua.
D. Nh. Ana, sua digna pro-
genitora, cumprimentos a
todos o de companhia. En

Sr. Banco e família.

Dessejando-lhes felicidades e grande êxito na vida, aqui envio as muitas saudações, a miúda admiração e a sinceridade de miúda amizade.

Que Deus e a Virgem Maria os quejas benditas da vida.

Leana Brandão de Moraes.
Rua: D. Pedro II - 690.
Campus Gerais.
Foz de Iguaçu.

"Recordar e viver".

- "Sabes bem, seu rapaz,
de pi, de mundo, de proprio
repinente,
é um dom de humildade
inteligente,
é um dom franciscano."
O grande amigo das crianças,
e portante meu,
nosso querido e amigado.

Frei Agostinho de Almeida
Caro irmão, 9. 5. 1954.



Do apresentamos as alegres novidades pro-
porionadas, na festa de Enovilhas, pelo
Craço Teóteo Nh'Oné, Tenos e Fregere, sin-
ceramente, se e uma Companhia de teatro, couple
ta. Foi nos dado conhecer praqueis gamin-
Se, e applaudir nestas iniquissimas novidades,
de "Orelé e Craço" - Benedito Oliveira, o im-
pregonal "Teoreo". "Teoreo" pelo seu melho-
ladade de expressão, pela variedade e
Suas enfim, que se lhe é o lado positivo,
conquistou uma simpática família vive em
moise cidade.

Teoreo é, ... Code-se direi, a personali-
caras da alegria pela sua inigualável
comunicidade. Felicitades mil, eis o que
deyem seus amigos de Rádio Enovilhas
Este, ao Teoreo... O Poema dos Teoreos,
Enovilhas, Maio de 1954.

No Teoreo e Teoreo
Dizee teu melho e amigo. De Teoreo
Por certo, meu Te Teoreo (Tos eno-
Enos reaquele tempo... De no outono
Um homem, quanta se, mundo o pranto
De Teoreo para um sorriso de bonança

Por certo, meu Te Teoreo (Te Teoreo
A memoria, Teoreo... Um dia, em Teoreo,
Este homem Teora sido mais que um santo,
Soldando o filho Teo - Teo Teoreo

O Teoreo que se revela o Teoreo Teoreo...
Somente o Teoreo Teoreo Teoreo Teoreo
Enfim, quem a Teoreo... Teoreo Teoreo

Mas, se este Teoreo, como Te Teoreo
Fina Te Teoreo, Teoreo Teoreo Teoreo
Teoreo Teoreo Teoreo Teoreo Teoreo

Um Filho agradecido

Sou um pequeno aprendiz
onde mora minha alma
Meus amados são ligeiros
Para ouvir a palavra
Meus olhos para ver
O que eu devo fazer
Meu coração prego
Para a Deus ponderar:
Meus pés e os meus
Pais sou - e também
Peço graça de Deus
O seu filho

Um Negro, 2 de Julho de 1954

6/7/51
John

Dear Mr. [unclear]
I have a [unclear]
address a [unclear]
to [unclear]
I am a [unclear]

de amigo
"Tareco"

1910 Oficina de Cultura de São Paulo

Projeto de Lei nº 10.000

de 1910

Art. 1º - Fica instituído o

serviço de Cultura de São Paulo

com as seguintes atribuições:

a) promover a cultura popular

b) organizar e manter bibliotecas

c) organizar e manter museus

d) organizar e manter teatros

e) organizar e manter cinemas

f) organizar e manter clubes

g) organizar e manter escolas

h) organizar e manter centros

i) organizar e manter jardins

j) organizar e manter parques

k) organizar e manter praças

do serviço de Cultura de São Paulo

Art. 2º - O serviço de Cultura de São Paulo

será exercido pelo

Estado de São Paulo

através de

comissão de

especialistas

nomeados

em decreto

do Governador

de São Paulo

de acordo

com o

art. 1º

desta lei

e o

art. 1º

desta lei

O espírito artístico de que são dotados. Sem se traírem direitos civis de sempre captar a arte com total desinteressadamente não pela sua beleza e seu grandioso das curvas, mas sim pela arte que os caracteriza e os caracteriza positivamente na vida humana física.

Seus mestres surgiram de Dr. Queiroz Gomes de Souza Srs e seu filho.

Paranópolis, 3 de Maio de 1964

Homenagem ao Carreguinho
O incomparavel pleiade
de artistas, que compoem o
Puro teatro phisico, esta
definitivamente consagrada
aos luzes da Philalle.

Emigrem faga vobran es
estagões de todos, intencioes
ou nao, de arte dramatica.

Enrico, recelago expetavel
no gnero comico, consegue ha
ga brotan lagrimas nos olhos
estupefatos do espectaador, plei
namente unificado, pelas suas
interpretaço dramaticas, tomadas
de animal realissimo.

O mesmo Enrico, no entanto,

agualmente, sempre amamos
estopotas garçafadai, de li-
lros que mal podem ser
e que ali são, em busca de tem-
pões, doados, pela generosidade
de minha de palhaço.

Esos os outros membros, no
tanto, transmitem impetante
compaña, a todos quantos têm
a felicidade de conhece-los, de
ou seja do pólo.

A companhia Beatrix N'hana
esta, pois, destinada a julgar
as bandas ingênes e cidas
do teatro, com brilhantismo e
exato, deixando por onde passar,
um rasto luminoso de lembran-
ças alegres e uma estampa con-

dade e uma tentiva esperança
de revê-los em tempos vindouros.
Este é o sentimento que con-
segue despertar em meus cora-
çõs, o que vivo por uma modesta
companhiã, pelos inúmeros
esforços e sacrificios a que estas
aspostos e que a si próprios
se impuseram, na ansia de
extinguir e de fazer sentir
aos autênticos artistas.

Sentimentos de admiração
inabalavel, de Eugénia
Eythua, Maria e Graça Maria
que o doce seu abraço
de flores a estrada de suas
vidas.

As memórias
Parasopista, 3 de Maio, de 1961

O meu grande amigo Dito

Dito, se os passaros, as
aguas dos rios, a lua, o sol, o firmame-
to pontilhado de estrelas, a natureza toda
ensem, se tudo isto falasse, des-
diriam: "Bom vindo seja neste plane-
ta terráqueo. Sim, porque as pessoas
obtidas das tuas qualidades, são
sempre bem vindas em qualquer
parte que seja."

Dito, quero que fiques next
album a grande amizade e estima
que tenho pela tua pessoa. São di-
go que és perfeito, porque não
existe perfeição no mundo, porém
fiques emb, está muito próximo da
perfeição. O nobrega do teu caráter e

Do parágrafo antigo Tarico

É com grande satisfação
que consignamos nestes
linhas a atuação do
grande artista Benedito
Prineiras, o conhecido
"Tarico", que nesta praça
tem proporcionado diversas
noitadas alegres, no Teatros
Teatro "Elmora", uma das
melhores companhias, que
conquistou grande simpatia,
sempre verificada em
nesta cidade. —

Rio Negro, 3 de Julho de 1954



Benedito Prineiras

O
passado

Pe Antonio Tomás

Ontem viu-se-lhe em casa a esposa morta
e a filha mais nova tão doente;
hoje o empresário vem bater-lhe a porta
que a pratica o reclama impaciente.

No palco em breve surge. Que importa
o seu pesar àquela catimba gente?
É ao som das orações que os ares corta
trajeta e canta, e ri nervosamente.

Aos aplausos da turba ele trabalha

Para recordar no monte que se embusa
a suscitante angustia que o retalha

do amigo lavico

Representando os
promotores da "Companhia das
Fadas da Cima" sobre de
S. João Negro e Lagoa, e com a
materna satisfação que nos
tão em har deus congnado
o agradecimento sincero a
voss' honrissimo lavico e sua
-lima. família, bem como ao
Sr. José de Oliveira e Lima.
esposa, dignissimos filhos
do Cico, Leito Thoma, que
vem de emparetar a nossa
Companhia, valiosa cooperadora
da qual como recordação das
populações de S. João Negro e

Alfama, expressar como uma
vez os meus sentimentos
de gratidão e amizade,
com aquirir de pessoas
felicitadas a Senhora
Amberga do Livro Verde
Mama

Tris Segro, 2 de Julho de 1919

Amberga
Emil W. Segro

No entanto, a dor cruel não se
deixa aguar,
E enquanto o lúlio tremulo
gargalha
dentro do peito o coração solta...

Sr. Jacco e família

Se Deus conhece o intimo
dos corações e é o que
impõe

fazemos o 1º foi de novo feito
com fé e confiança Naquele
que tudo vê e conforta para
um dia O tempo faz a face.

A irmã em Cristo Jacco
Amarelada