

***Da tradição greco-romana à contemporaneidade:  
considerações sobre o teatro itinerante***

Elaine dos Santos (UFSM)

**RESUMO:** Este trabalho constitui um estudo introdutório sobre o teatro itinerante, seu desenvolvimento na civilização ocidental, sua presença na cultura brasileira, considerando-se, para tal, a história do Teatro Serelepe. A pesquisa conta como referenciais com as reminiscências de Lea Benvenuto de Almeida e bibliografia pertinente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura - Teatro itinerante – Teatro Serelepe

**ABSTRACT:** This paper is an introductory study about itinerant theater, its development in western civilization and its presence in Brazilian culture, considering the history of the Serelepe Theater. The research considers as reference the memory of Lea Benvenuto de Almeida and pertinent bibliography.

**KEYWORDS:** Literature – Itinerant Theater – Serelepe Theater

## **INTRODUÇÃO**

O imaginário infantil encontra-se repleto de Papais Noéis, mulas-sem-cabeça, fadas e bruxas. Alguns aparecem uma vez por ano, alguns sequer aparecem, mas, ainda adultos, fazem parte das lembranças, da história de cada sujeito. Nas pequenas cidades, por vezes, outro personagem aparece e povoa o universo infantil, ecoando em corações adultos: o palhaço. Seja no circo, em que ele tem perdido espaço, ocupando os intervalos entre as demais atrações, seja no circo teatro, em que sua figura é fundamental para o andamento do espetáculo.

Este trabalho representa um estudo introdutório sobre o teatro mambembe no Rio Grande do Sul, adotando-se como corpus de pesquisa os Teatros Bebê e Serelepe. Para que se configurem os objetivos propostos:

identificar os elementos que constituem a memória preservada pela comédia de cunho popular, discutir as influências do teatro itinerante na construção do imaginário social e na divulgação da literatura dita culta, recompondo a história deste teatro no Rio Grande do Sul, esta pesquisa pauta-se pelo estudo bibliográfico, entrevistas *in loco* e registros disponíveis nas diversas companhias ainda em ação.

O Teatro de Lona Serelepe foi escolhido para compor a primeira etapa da pesquisa. A companhia, desde 1962, percorre o interior gaúcho, assentada na união conjugal de José Maria de Almeida, o velho Serelepe, e Lea Benvenuto de Almeida, que mantêm a memória viva do teatro mambembe em nosso estado. Apresenta-se, neste trabalho, uma breve abordagem histórica do teatro, em suas formas clássica e mambembe, dando-se ênfase para o Teatro de Lona Serelepe, e as experiências vivenciadas por aquele grupo que, na atualidade, tem, em seu comando, Marcelo Benvenuto de Almeida, o novo palhaço Serelepe.

## II. DAS ORIGENS DO TEATRO

Em *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold aponta:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (BERTHOLD, 2006, p. 1).

A observação de Berthold segue as ponderações aristotélicas expressas em sua *Arte Poética*, que, na Grécia Antiga, refletiu sobre as diferentes formas poéticas de então: a tragédia, a comédia, a epopéia e a lírica. Lígia Militz da Costa, ao estudar o texto de Aristóteles em seus capítulos IV e V, dedicados à poesia e suas espécies, registra:

Duas causas naturais dão conta do surgimento da poesia:  
\* o homem tem uma tendência congênita para imitar e encontrar prazer nas imitações;

\* o homem tem uma disposição congênita para a melodia e para o ritmo (COSTA, 2003, p. 13).

Costa (2003) destaca, em relação à primeira causa que determina o surgimento da poesia, que o homem possui uma tendência natural à produção e à recepção das representações, encontrando prazer diante delas. Em continuidade, Costa (2003, p. 14) afirma:

Evidencia-se (...) que o prazer para o qual a representação aponta é um prazer intelectual e de reconhecimento, que associa a forma imitada com um objeto natural reconhecido (...). Se não houver, portanto, o conhecimento prévio do modelo natural, também não poderá haver o prazer que a mimese determina – o prazer do reconhecimento, que se acompanha de uma aprendizagem.

Didaticamente, Costa (2003) dedica-se a análise do texto aristotélico, dividindo-o em capítulos para melhor compreendê-lo e encaminhar o leitor nos estudos do filósofo grego e que se encontram registrados em sua *Poética*. Situa-se, pois, na antiga Grécia, sob a égide das considerações de Aristóteles, a gênese do teatro que, hoje, se conhece. Associada às comemorações da colheita do vinho, dos rituais de celebração ao deus Baco: “A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia” (BERTHOLD, 2006, p. 103).

Magaldi (2006, p. 7), por sua vez, ensina: “No teatro, público e ator estão um em face do outro, durante o desenrolar do espetáculo”. Magaldi (2006, p. 8) ainda pondera: “É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto”. Neste sentido, faz-se possível inferir que a execução de uma peça teatral prescinde do espaço físico fechado, ela pode ocorrer em cenário aberto, natural, sobre palcos improvisados, embaixo de lonas de circo ou em suntuosas construções da arte arquitetônica, uma vez que, fundamentais para a existência da peça dramática são o ator e aquele que recebe a mensagem que lhe é transmitida, o público, que, neste caso, é variado, por vezes, díspar.

A respeito da figura do ator, Berthold (2006, p. 104) indica Téspis, como aquele que “teve uma nova e criativa idéia que faria história”. Coube-lhe a introdução de um solista que dialogava com o condutor do coro e, de acordo

com Berthold (2006, p. 104): “assim criou o papel do *hypokrites* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator)”. Neste ponto, é conveniente, ainda, destacar a trajetória de figuras, como Téspis, que levavam as encenações ao meio rural:

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

Assim compreendido, o teatro teve lançadas suas bases no período helênico, em que se delinearão as linhas mestras do gênero. Evidencia-se, entretanto, nestas ponderações a íntima ligação que se estabeleceu, desde a origem, entre as representações populares, itinerantes e aquele veio que, mais tarde, configuraria o teatro dito clássico.

No entanto, como toda manifestação da subjetividade, o teatro enfrentaria vicissitudes ao longo dos séculos, fato que, em alguns pontos, foi benéfico ao desenvolvimento do gênero ampliando o leque de suas representações. Na Idade Média, por exemplo, ao lado do teatro clássico e tido como pagão pela Igreja Católica, prosperou uma nova modalidade teatral em que as companhias se apresentavam de cidade em cidade, eram os saltimbancos que

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

Conforme se observa nos registros históricos a respeito do gênero teatral, ao lado dos espetáculos sacros, encenados em altares ou no adro das igrejas, prosperou uma modalidade popular, cujos artistas se apresentavam à margem da Igreja, em praças e mercados. Assim posto, o teatro considerado culto e as manifestações artísticas de ordem popular delineiam-se paralelamente, se relacionando e, de maneira recíproca, se influenciando.

Oficialmente, descoberto em 1500, período em que, do ponto de vista histórico, recém se iniciava a Idade Moderna, o Brasil somente seria explorado pelos portugueses a partir de 1530, o teatro, contudo, chegaria mais tarde, através dos jesuítas em sua missão catequética.

### III. O TEATRO NO BRASIL

As peças teatrais encenadas pelos padres da Companhia de Jesus tinham, num primeiro momento, preocupação pedagógica, destinavam-se a ensinar a fé católica aos nativos; eram, predominantemente, encenações que opunham o bem e o mal, representados pelos anjos e pelos santos, de um lado, e por entidades da natureza, deuses indígenas de outro. Desta forma, evidenciava-se o propósito de suplantar a cultura aborígine e implantar a crença católica. Para Magaldi (2001, p. 16):

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

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

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

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

Ao analisar-se o período em que Martins Pena produziu suas obras, um aspecto merece relevância. As comédias, no teatro da época, “eram encenadas muitas vezes como complemento de um espetáculo ‘sério’, para desanuviar a atmosfera do dramalhão, e nos primeiros trabalhos nem era revelada, nos anúncios, a identidade do autor” (MAGALDI, 2001, p. 54).

Entre os prosadores românticos, o teatro seria uma modalidade amplamente contemplada, no entanto, a prosa romanesca do período sobrepõe-se diante da produção teatral. Entre os realistas, nem mesmo Machado de Assis alcançou repercussão de seus escritos destinados ao teatro. Diversos nomes destacam-se entre o final do século XIX e o surgimento do século XX: França Júnior, Artur Azevedo, Coelho Neto, entre outros. Por fim, entre os modernistas de primeira hora, Magaldi (2001, p. 203) salienta o trabalho de Oswald de Andrade: “(...) sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna (1890-1954), tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco”.

As manifestações teatrais posteriores à década de 1930 são tema dos estudos de Décio de Almeida Prado (2003, p. 15), em *O teatro brasileiro moderno*, que registra:

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

Sobre a diversidade textos encenados, Prado (2003) alerta para a disciplina que caracterizava os grupos teatrais, os ensaios constantes e, claro, a possibilidade de improvisação que se mostrava freqüente. O pesquisador (PRADO, 2003, p. 16) revela que: “A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia”.

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

Prado (2003), além disso, salienta a capacidade de improvisação dos grandes artistas, destacando, contudo, a falta de profissionalismo entre muitos. O estudioso destaca também que a maioria das peças teatrais tinha o Rio de Janeiro como palco principal:

Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças (...) o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas (...) para caber nas duas horas habituais de espetáculo, tendiam a se esfacelar. Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros conforme os recursos humanos disponíveis, substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio, aproveitavam-se amadores locais (...). A partir de uma certa distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório pelos numerosos 'mambembes'(...). Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos (...) representava-se qualquer peça (PRADO, 2003, p. 19/20).

Herdeiro desta tradição do teatro itinerante, dotado de poucos recursos, mas com grande improvisação cênica, em 1929, surgia em Sorocaba, interior paulista, o "Circo Teatro Nhô Bastião". Mais tarde, em um pavilhão de zinco, o teatro passava a chamar-se "Politeama Oriente", comandado por José Epaminondas de Almeida (Nhô Bastião), percorrendo os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.<sup>ii</sup>

No que tange ao teatro, mais especificamente, aquele protagonizado entre 1930 e 1932, Prado (2003, p. 20) informa:

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

Neste cenário, Prado (2003, p. 20/21) acrescenta a imprescindível figura do ator cômico que “vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional”. Dele se exigia apenas “que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa”.

Determinado a levar alegria e diversão, o pavilhão de zinco da família Almeida adentrou o Rio Grande do Sul em 1962 e fez sua primeira apresentação na cidade de Cruz Alta, já sob o comando de José Maria de Almeida, filho mais velho de José Epaminondas, e que adotou o nome artístico de Serelepe.

#### IV. O CIRCO TEATRO

Mário Bolognesi, em sua obra *Palhaços* (2003), apresenta uma noite de exibição do pequeno circo Astley, que em dezembro de 1997, encontrava-se armado na cidade paulista de Nova Aliança. A escolha de Bolognesi, para a abertura do seu livro, não se dá ao acaso: “A bibliografia especializada aponta o inglês Philip Astley (1742-1814) como um dos fundadores do circo moderno” (2003, p. 23).

Ermínia Silva (2003, p. 19) explica que Astley aliou às apresentações eqüestres, de origem militar, números de malabarismo, acrobacia, adestramento entre outros, reunidos, a partir de 1779, no *Astley Royal Amphitheater of Arts*, “um anfiteatro permanente e coberto em madeira (...) que também comportava uma pista cercada por arquibancadas”. A pesquisadora, a seguir, traça a longa trajetória que os espetáculos circenses percorreram na Europa e nos Estados Unidos, até conformarem-se nos moldes atuais. Silva (2003, p. 34) salienta que: “a partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada das famílias européias compostas por circenses ou saltimbancos”.

Referindo-se aos artistas circenses em território latino-americano, a estudiosa anota:

Os artistas circenses que migraram no final do século XVIII e quase todo o século XIX para a América Latina, percorreram vários países antes de

passarem a viver como nômades preferencialmente em um deles. E mesmo quando isto ocorria as turnês eram freqüentes, possibilitando a troca de experiências (SILVA, 2003, p.35).

Embora cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre fizessem parte da rota destes artistas que comprovadamente já atuavam na Argentina desde 1757 (SILVA, 2003), somente em “1834 tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada ao Brasil de um circo formalmente organizado, o de Giusepe Chiarini” (2003, p. 38). Por volta de 1870, os circenses introduziriam a montagem de espetáculos teatrais como “Os bandidos da Serra Morena” e “Os brigantes da Calábria”. Ao mesmo tempo, crescia a construção de pavilhões destinados às apresentações como ocorreu em Porto Alegre, em 1875, quando Albano Pereira, dono do Circo Universal, determinou a ereção de um pavilhão ao estilo das Politeamas hispânicas. A iniciativa de possui dupla significação para a história do circo-teatro, uma vez que se tratava do primeiro empreendimento particular construído para este fim, e, pela primeira vez, usava-se a denominação, em solo brasileiro, do termo circo-teatro, anunciado, em muitos casos, como teatro de variedades.

## V. O TEATRO DE LONA SERELEPE

Uma das últimas companhias de teatro mambembe em atividade no Brasil, o Teatro de Lona Serelepe tem enfrentado inúmeras adversidades, num grupo, hoje, formado basicamente pela família Benvenuto de Almeida. O grupo de atores e assistentes técnicos participaram, em 2004, do conjunto de espetáculos “Porto Alegre em cena”, cujo material de divulgação informa:

Teatro de Lona Serelepe é uma das últimas companhias de teatro mambembe em atividade no Brasil. Com uma tradição de mais de 70 anos, a companhia de Teatro de Lona Serelepe é integrada por membros da mesma família, que, com cerca de 60 espetáculos de teatro em seu repertório, desde 1929 percorre os mais remotos lugarejos e cidades do interior do Rio Grande do Sul e do Brasil (2004, p. 7).

Lea Benvenuto de Almeida, esposa do velho palhaço Serelepe, portanto, mãe e avó de parte do elenco, em entrevista concedida ao Jornal de Caçapava, em sua edição *on line*, afirmava:

são mais de trinta envolvidos diretamente com o espetáculo, entre artistas e pessoas que colaboram com a montagem do teatro, que fica em torno de um mês e quinze dias em cada município.

O teatro funciona como uma cooperativa, todo mundo trabalha e tem participação nos lucros e também nos prejuízos<sup>iii</sup>.

Naquela entrevista, Lea, atriz, contra-regra e costureira do grupo ainda destacava: “(...) é muito mais fácil a gente falar quais os municípios que não fomos. Desde que chegamos aqui, não saímos mais do Rio Grande do Sul, o povo do gaúcho é muito hospitaleiro e também gosta muito de teatro”.<sup>iv</sup>

Alguns membros da família afastam-se permanente ou temporariamente do grupo itinerante, em alguns casos, como o de Maria Isabel, filha do casal Serelepe, o afastamento ocorreu em virtude do seu casamento. Em outros casos, o desligamento temporário acontece em consequência dos estudos em nível superior como é a situação de Marcos Cambuzzi, filho de Maria José e neto de Lea e do velho Serelepe. Marcos, atualmente, dedica-se à conclusão do curso universitário, assim como seu irmão, Gilmar, este, contudo, abandonou a academia para reintegrar-se ao elenco e à família e dar continuidade aos trabalhos projetados, no início do século XX, pelo bisavô José Epaminondas de Almeida.

A fraternidade que une o grupo do Teatro de Lona Serelepe, contudo, não se restringe ao núcleo familiar. Laços de carinho e de companheirismo unem também aqueles que acompanham a família: são senhoras e jovens que deixaram seus parentes, suas casas e optaram pela vida em trailers, caminhões e ônibus adaptados como residência. A trupe do Serelepe constitui uma espécie de comunidade solidária, em que todos trabalham em prol do espetáculo, seja no palco iluminado, seja na iluminação e na sonorização ou ainda na venda de refrigerantes, pipoca, algodão doce.

Ainda atuando em algumas peças, Lea Benvenuto é a contra-regra do teatro. Ela dispõe de um caminhão baú em que preserva o figurino e as peças cenográficas – é o seu universo particular, espaço que lhe permite lembrar a origem familiar, as primeiras dificuldades enfrentadas pelo pai, dono de circo, o preconceito enfrentado em inúmeras ocasiões, os incidentes em cena e fora dela, o nascimento dos filhos e dos netos.

O transporte difícil, o aluguel de casas que abrigassem as famílias no período em que permaneciam nas diversas cidades, a freqüência dos menores às escolas, fazem parte deste universo que a contra-regra rememora, como o dia em que o circo do pai pegou fogo e ela procurava desesperadamente pelo irmão Luiz Carlos, encontrado salvo. Ao recompor a história do teatro propriamente dita, Lea Benvenuto relata que a freqüência à escola dos artistas itinerantes somente foi regulamentada em 1978 – desde então, as vagas aos infantes do teatro estão asseguradas independente do período letivo, das formas de avaliação e dos conteúdos desenvolvidos por cada escola. Lea destaca também que, até 1978, a profissão de atriz do teatro mambembe não era regulamentada, obrigando as mulheres do grupo a trabalharem com a mesma documentação exigida para as prostitutas, uma espécie de carteira, na cor amarela, que já foi bastante difundida por Dercy Gonçalves nas entrevistas que concedia sobre o início de sua carreira.

O período ditatorial, pelo Brasil entre 1964 e 1985, e a dificuldade para encenar peças consideradas “impróprias” pelos censores que variavam nas diferentes cidades visitadas pelo teatro, aparece como outro aspecto relevante entre as memórias do grupo. José Maria de Almeida, o velho Serelepe, relembra que ao palhaço era concedido o espaço do riso, desde que, neste espaço, não houvesse palavras de baixo calão ou que suscitassem interpretação duvidosa, porque, além da censura prévia, em geral, feita por um juiz de paz, havia o risco iminente de uma censura presencial, enquanto os atores estivessem no palco. José Maria salienta, porém, que jamais teve seu trabalho, em cena, cerceado e alegre-se, ao mencionar que o dom de fazer rir dispensava, naqueles tempos, o deboche, o escracho, a malícia. O velho palhaço Serelepe orgulha-se, ademais, dos valores morais, éticos, religiosos e sociais que transmitiu a sua descendência, lembrando-lhes, dioturnamente, que o público é parte do espetáculo e que, ao mesmo tempo, é a garantia de sobrevivência do teatro e da família.

Baseados praticamente na atuação do palhaço, os espetáculos, atualmente, contam com a participação de quatro gerações da família em diversificadas apresentações, entretanto, entre os espetáculos que alcançam maior aceitação do público pode-se citar: “Serelepe, o leiteiro...”, “Serelepe e

sua família na capital”, “Tudo em cima da cama”, “Serelepe, o soldado recruta”, entre outros.

Em um rol de peças teatrais que inclui mais de 70 espetáculos, na atualidade, praticamente todas as encenações de cunho dramático foram descartadas, incluindo desde o melodrama, tão típico do teatro mambembe e que encontrou espaço nas telenovelas, até as peças de cunho mais erudito que, outrora, foram garantia de sucesso entre o público.

Os atores, de um modo geral, dispensam os ensaios, a marcação cênica é feita de maneira a privilegiar as ações do palhaço. O observador, mais atento, porém, notará que a essência que orienta o espetáculo é a mesma que se conformou pela dita tradição clássica em que se sobressaem as antigas tragédias helênicas, os dramas românticos, consagrados em grandes casas de espetáculos da Europa e das Américas.

Se as proposições de Prado apontam para uma popularização daquelas peças a medida em que os espetáculos se afastavam das grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, em meados do século XX, faz-se lícito indagar a concepção que os mambembes têm deste universo considerado erudito, as adaptações cênicas que efetivaram em virtude dos recursos disponíveis. Neste caso, a pesquisa pode ainda apontar para um viés em que se entrecruzem as representações mambembes e as telenovelas. Assim sendo, mais uma vez se aponta a interlocução que se realiza entre os mundos erudito e popular, pois, se as telenovelas seguem o formato dos antigos folhetins, especialmente românticos, as encenações mambembes não se diferem, em essência, daquelas levadas ao público na antiga Grécia em que a catarse, a purgação davam a nota.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O ser humano, ao longo de sua existência, tem lançado mão de elementos que permitam a perpetuação dos seus feitos e dos fatos sociais em que se envolveu: monumentos, retratos pintados a óleo, jornais e/ou folhetos que anunciam vitórias em batalhas, casamentos reais etc.

A literatura culta, que nasce na Antigüidade grega e permeia os pressupostos teóricos de Aristóteles, tem sido singular instrumento para a fixação de idéias, tradições, costumes, crenças que se eternizam sob a ótica de um grupo dominante. Constitui desafio ao pesquisador, egresso do curso de Letras e, portanto, com formação basicamente de ordem erudita, adentrar em um universo que privilegia as histórias populares. Este universo, que escapa à compreensão do mundo erudito, é rico em experiências humanas, afinal, há relações que se consolidam, se indagam e se perdem nestas experiências, e, ao mesmo tempo, propicia recompor-se, a partir dele, parte da memória coletiva de nosso povo – independente do poder financeiro, político, religioso que a determina. Reencontrar palhaços, artistas mambembes é reencontrar parte da infância, é, pois, conservar a memória do que somos e da sociedade em que nos inserimos.

O presente trabalho, neste sentido, propõe-se, em seu final, desvelar diferentes momentos históricos e o impacto que ações políticas impuseram a nossa gente. Da mesma maneira, almeja-se (re) conhecer as histórias de vida daqueles que transitam pelo estado, pelas pequenas cidades e delas colhem anedotas, cantigas, momentos trágicos, grandes amizades.

O trabalho realiza-se em sua fase inicial, e ainda carece da coleta de material pertinente em outras companhias, mas aponta para um universo rico em memórias, sujeitos que viveram e experimentaram as transformações ocorridas nos últimos 50 anos em nossa cultura e que, ao mesmo tempo, permanecem levando diversão ao público que, nesta interação, recorda e constitui história, memória coletiva que configura as nossas crenças, os nossos costumes, os valores morais que nos pautam.

## REFERENCIAS

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

COSTA, L.M. *A Poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2003.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.

O TEATRO no mundo. *Centro cultural Teatro Guairá*. Curitiba (PR): 2007. <Disponível em <http://www.tguaira.pr.gov.br/> acessado em 08.09.07>.

PORTO Alegre em cena. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. *Revista do 11º Porto Alegre em cena*. Porto Alegre: 2004. CATALOGO.

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

TEATRO de Iona Serelepe é sucesso em Caçapava. *Jornal de Caçapava*. Caçapava do Sul (RS), 16. Nov. 2006. Disponível em <<http://www.farrapo.com.br/jc/?num=002059&ag=jc>> . Acessado em 09 set. 2007>.

TEATRO DE LONA SERELEPE. Disponível em <<http://teatro-serelepe.com/home/>>, acessado em 21 fev. 2008.>

---

<sup>i</sup> Disponível em [http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo\\_historia/conteudo\\_historia.php?conteudo\\_historia=27](http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_historia/conteudo_historia.php?conteudo_historia=27) acessado em 08.09.07.

<sup>ii</sup> Disponível em <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php> acessado em 11.02.08.

<sup>iii</sup> Disponível em <http://www.farrapo.com.br/jc/?num=002059&ag=jc>, acessado em 09.09.07.

<sup>iv</sup> Disponível em <http://www.farrapo.com.br/jc/?num=002059&ag=jc>, acessado em 09.09.07