

“O palhaço o que é? É ladrão de mulher”.

A produção do vídeo etnográfico na pesquisa sobre o Circo-Teatro brasileiro.¹

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz – Depto. de Antropologia/USP

Resumo: Nesse artigo apresento o percurso da produção do vídeo etnográfico, na pesquisa junto a uma família de Circo-Teatro, em que compartilho com o grupo (no sentido de Jean Rouch) reflexões acerca da questão da representação. No contexto em que esses herdeiros da tradição do Teatro de Pavilhão vivem uma intensa relação com a televisão e o cinema, reflito sobre a paródia na comédia e suas relações com a chamada “cultura popular”. A partir dos dados produzidos na pesquisa etnográfica, discuto o lugar da figura feminina nessa dramaturgia e identifico e reconstruo as relações entre as diversas perspectivas que compõem o universo pesquisado: os chefes de família, as mães, os casais homossexuais, os transformistas, os empregados de circo ou “peludos”. Dialogando com a literatura produzida no campo dos estudos de gênero, penso o lugar dos casais homossexuais e o lugar do grotesco na dramaturgia encenada sob a lona. Convidando o grupo à produção de ficções, analiso o universo simbólico a ser reconstruído na produção de um roteiro para o vídeo etnográfico.

Palavras-chave: Circo-Teatro, Gênero, Representação

Nessa pesquisa, o encontro entre o circo-teatro, a questão de gênero e o vídeo etnográfico resultou na construção de uma abordagem que sugere ao grupo estudado uma reflexão em torno da produção de representações. O estudo de famílias circenses coloca no centro da investigação a construção das relações sociais de gênero e a produção dos papéis masculino e feminino. O universo empírico estudado, o Circo-Teatro, lida com a representação dessas relações no cotidiano de seu trabalho, na encenação de dramas, comédias e esquetes, em que a noção de família é central. O vídeo, já pelo seu lugar de meio de comunicação que permite a ampla circulação de representações para além das fronteiras do grupo, é convite à produção de novas narrativas autoreflexivas e da cristalização das performances de gênero em relação, no interior do grupo.

¹ Trabalho apresentado no GT 03 da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, em Porto Seguro, Bahia, Brasil.

Um campo teórico comum articula os três campos em relação – a questão da representação. Problematicada na performance do palhaço, quando rompe a quarta parede da narrativa dramática, incorporada na construção de papéis de gênero e/ou articulada na apresentação de personagens em relação pelo vídeo etnográfico, a representação é o problema teórico construído na pesquisa. O campo do teatro tematiza a representação de modo a localizar o nosso problema; tomando o teatro como objeto de suas reflexões, Ortega y Gasset (1991:31) localiza a visualidade e a metáfora como esferas por excelência do teatro. Teatro é, na sua essência, presença e potência de visão – espetáculo. Enquanto público, somos antes de tudo espectadores. A palavra grega para teatro não significa senão isso: mirador. Seguindo as reflexões de Ortega y Gasset (1991), temos que “as coisas e as pessoas no palco se nos apresentam sob o aspecto ou com a virtude de representar outras que não são elas”.

O fenômeno do teatro envolve essa dimensão do dar a ver, apresentar é sempre relação com o espectador. “O público vai ao teatro para ver o ator jogar, para ver o jogo”, diz Guénoun (2004). O intervalo da representação – quando o homem que vemos em cena é ator e personagem simultaneamente, é evidenciado na performance do palhaço, quando este desconstrói a quarta parede e relaciona-se diretamente com a platéia. Essa metáfora fascina e envolve o público do teatro.

“Precisemos um pouco mais: aí está a atriz cruzando às cegas o palco; mas o surpreendente é que está sem estar – está para desaparecer a cada instante, como se escamoteasse a si mesma, e para conseguir que no *vazio* de sua corporeidade se aloje Ofelia. A realidade de uma atriz, enquanto atriz, consiste em negar a sua própria realidade e substituí-la pela personagem que representa. Isto é representar: que a presença do ator sirva não para ele apresentar-se a si mesmo, mas para apresentar outro ser distinto dele. Dir-se-ia que a realidade se retirou para o fundo a fim de deixar passar através de si, como à contraluz de si, o irreal. No palco encontramos, pois, coisas e pessoas que têm o dom da transparência. Através delas, como que através do cristal, transparecem outras coisas”. (Ortega y Gasset, 1991:35).

Esse *vazio* de que fala o teatro – ser meio, ser ponte, emprestar-se à metáfora –, vestir uma nova máscara a cada noite para fazer o mesmo: relacionar-se com a platéia, é o central no jogo da representação, nesse teatro de repertório. No Circo-Teatro, os atores reapresentam os mesmos personagens vividos há gerações e atualizados no instante da

representação teatral. A riqueza da comédia popular tradicional é presentificada em cada cidade, a cada reapresentação.

“O que o cristal faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam”. Deleuze (2007) nos apresenta suas reflexões sobre o cinema contemporâneo que opera na dimensão fundamental do tempo. O cristal refrata a luz, é prisma, que pode ser visto de diversos lados, projetando luzes de diferentes cores. A metáfora do cristal em Deleuze nos permite aproximar a dimensão da representação no Circo-Teatro essa atualização da tradição a cada noite com a presença viva do ator no instante efêmero da cena, ao trabalho da representação na elaboração do filme etnográfico, que cristaliza performances e as reatualiza no momento da recepção.

O Teatro é o campo da metáfora por excelência: “O cenário e o ator são a metáfora universal corporificada, e isto é o teatro: a metáfora visível. Ser *como* uma rosa. O *ser como* não é o ser real, senão um como-ser, um quase-ser: *é a irrealidade como tal*. As duas realidades, ao serem identificadas na metáfora, chocam-se uma com a outra, se anulam reciprocamente, se neutralizam, se desmaterializam. Fazendo chocarem-se e anularem-se realidades, obtemos prodigiosamente figuras que não existem em nenhum mundo” (Ortega y Gasset, 1991:37).

Esse “como se” evidencia uma realidade ambivalente que consiste em duas realidades. Ator e personagem mutuamente se negam. E nesse intervalo, nem um, nem outro são reais e estão incessantemente se desrealizando para que só fique o irreal como tal, o imaginário, a pura fantasmagoria, a ficção. Esta duplicidade, realidade e irrealidade, é um elemento instável e sempre corremos o risco de ficar com uma só das duas coisas.

O universo empírico: Os dramas da família do Circo-Teatro

Poderíamos traçar uma linha da história dessa família: Nos anos 20, o Circo Irmãos Garcia é fundado, excursionando por São Paulo, Paraná e Santa Catarina, encenando os dramas de circo, esquetes, espetáculos de variedades... Nesse momento, o circo dispunha a platéia de forma circular com o picadeiro no centro. Juvenor Garcia dos Santos, o palhaço Tubinho, foi herdeiro desse circo. Viajando por Santa Catarina a família monta um outro circo, com o palhaço Casquinha na linha de frente. Nos anos 70, com o Circo de Teatro Tubinho, o Sr. Amilton Garcia perde um filho, criança que já atuava nas peças do circo, em Brusque, SC. A família desiste do circo e da vida itinerante, sua família vai residir em

Curitiba e passa a trabalhar no Teatro Guaíra. No fim da década de 90, seu filho mais novo, retoma o trabalho com os dramas do circo, primeiro apresentando-se em pavilhões de zinco, montados nas cidades do interior do Paraná. Em 2000 volta ao circo com lona, agora apresentando-se no palco italiano, excursionando pelo interior de São Paulo.

Desde o início da pesquisa, me proponho a compartilhar com o grupo a produção de representações a seu respeito. O primeiro objetivo formulado era compreender o riso na comédia. No entanto, ao longo do contato com o grupo, fui reformulando essa pergunta, localizando o foco da pesquisa: a representação das relações de gênero é o motivo do riso, o adultério no casamento, o universo das relações privadas que é representado no palco do Circo. A partir de 2005 acompanho a vida dessa família de artistas de Circo-Teatro que encena comédias e outros dramas em temporadas de cerca de três meses, viajando por pequenas cidades do interior de São Paulo. Realizo pesquisa etnográfica convivendo cotidianamente com o grupo. Minha primeira viagem – realizada em julho de 2005 – foi a de imersão mais longa, permaneci um mês vivendo em um trailer nos fundos da lona do circo, como fazem as famílias do circo. Desde meu primeiro contato com o grupo, apresentei a intenção de realizar um vídeo, proposta que foi muito bem acolhida por todos os membros do grupo. Passei então a registrar os espetáculos que são apresentados diariamente – uma peça diferente a cada noite, o dia-a-dia do circo, o trabalho dos contra regras - montando os cenários, o trabalho das mulheres preparando o figurino, os ensaios, a preparação dos alimentos que são vendidos nos intervalos dos espetáculos, as propagandas e os contatos com os comerciantes das pequenas cidades do interior... Registrei conversas sobre peças, comentários sobre o trabalho, os bastidores do trabalho do ator. Voltando a São Paulo, edito uma primeira versão do material com o objetivo de apresentar um feedback de meu trabalho para o grupo e desencadear um processo reflexivo sobre a melhor forma de representar a vida do Circo-Teatro.

Assistindo às peças localizo tragédias e comédias e passo a problematizar esse universo simbólico que funda um imaginário. Em Fartura, interior de SP, numa entrevista realizada ainda em 2005, com o Sr. Amilton Garcia, ator do circo e pai do palhaço, temos acesso a um discurso de teor trágico:

“Esqueci de falar um lance: em Brusque eu fui infeliz. Aconteceu que, o Tio Juve era o palhaço, eu tinha um menininho (chora) que ia fazer dois anos. Ele morreu afogado no lago. Depois

disso quis parar o circo. Lembro que eu fazia o Tico Tico, o cômico da peça. Eu saía de cena, chorava. Sempre tive vontade de ter um menino... Até que nasceu o Zeca - Tubinho – um menino, lembro que fui chorar atrás da porta de satisfação. A gente nota desde criança que ele tem uma ginga”.

“O Zeca recebeu o seu nome de palhaço do Tio Juve que era o palhaço Tubinho, quando ele estava no leito de morte”.

Zeca, o palhaço Tubinho, nasce com a missão do herói numa narrativa de tragédia. Ele é da nova geração de proprietários de circo, assim como seus vários primos que viajam pelo interior do Paraná com suas lonas, apresentando esse teatro de repertório. Há ainda na narrativa de Amilton Garcia o sublinhar das relações de sua família com o universo dos meios de comunicação de massa: “No pavilhão tocava Luiz Gonzaga, Tonico e Tinoco”. “Minha avó trabalhava com Mazaroppi”. A família do Circo vive do espetáculo popular, que mobiliza grandes platéias em cada cidade do interior.

Retorno a campo com o material editado, tempo depois, durante a longa temporada do grupo em Botucatu/SP. No processo da pesquisa de campo, esses momentos de *feedback* foram muito importantes para negociar com o grupo o foco da pesquisa. Depois de assistir à edição por mim proposta – que articula à apresentação da família e da vida no circo a apresentação de uma tragédia e de uma comédia, o dono do circo sugere o desvendar do espaço dos bastidores do espetáculo teatral.

Esse interesse no desvelar – que aparece na performance do palhaço e que fascina o público do Circo-Teatro foi reutilizado como recurso no filme que o grupo produziu com seus recursos próprios. *O rei do gatilho*, peça clássica dessa dramaturgia, foi adaptada para a linguagem do cinema e gravada em locações na estadia do grupo na cidade de Botucatu.

No diálogo fruto da pesquisa etnográfica, surge o interesse do grupo na linguagem do documentário. Para além do registro de peças e de seus bastidores, o grupo passa a se mobilizar na produção de relatos a serem gravados. Zeca, o dono do circo, indica personagens da cidade que ele gostaria que falassem para a câmera: atores da cidade que participam de um movimento teatral, antigos palhaços, donos de circo, senhores idosos conhecedores da tradição do teatro de pavilhão, familiares - o palhaço Casquinha, Ailton Garcia e sua esposa, que contam a história da família e de seus casamentos.

No final da temporada de Botucatu, gravo a desmontagem do circo e a peça de despedida da cidade o *Obrigado Botucatu*. Nesse momento noto a relação que o circo

estabelece com o seu público. A relação entre os atores e os seus fãs, a comunidade de jovens que se aproximam do circo para oficinas de teatro, as crianças que choram ao final do espetáculo porque o circo vai embora. O público do circo gosta do teatro – identifica os dramas como seus, ri do jocoso na piada do palhaço, fascina-se pelo universo da metáfora.

“Por isso senhores, a vida – o homem - se esforçou sempre em acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais que é... jogar. O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para suspender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este trazer-se da vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica é dis-trair-se. O jogo é a distração” (Ortega y Gasset, 1991).

O público que vai uma vez ao circo, sempre volta. O fato do grupo ter um repertório grande, apresentar uma peça diferente a cada noite e estabelecer relações com a cidade, implica numa curiosidade e em relações pessoais que vão se estabelecendo. O público vai ao circo para se divertir. Mas, o público do circo busca a evasão do quê exatamente?

O tema da comédia

Em julho de 2006, reencontro o grupo na cidade de São Manuel/ SP. Na entrevista com a atriz Ana Dolores, irmã mais velha do dono do circo, ficam claras diferenças no interior do grupo. O palhaço atrai o público, mas as atrizes querem ter seus trabalhos valorizados, o que de fato acontece. Ouvindo as atrizes do grupo, temos contato com a perspectiva das mulheres que atuam no circo e aprendem na prática o trabalho do ator. Lucélia Reis, atriz formada em Curitiba, que compõem o grupo há oito anos, diz que o aprendizado se dá no cotidiano, há “que correr atrás deles que têm cancha”, referindo-se aos atores que são da família, que nasceram tendo o palco como trabalho. “O tema da comédia é tristíssimo”, diz ela. “A essência das peças é a mesma”, a história se repete, os conflitos, a graça. Ela localiza na *Comédia dell’arte* uma proximidade com o Circo-Teatro “o tipo de teatro que a gente faz vai para o início de tudo”. O Circo é, de fato, uma escola de teatro, em que se aprende a presença cênica, o jogo entre atores, personagens e a platéia.

O Circo é o lugar em que os dramas do ator/do personagem são compartilhados com o público, porque há valores que são compartilhados. As comédias, o enredo dos dramas é absurdo mas verossímil.

A proposta da produção de uma etnoficção surge do contato com esse universo em que torna-se possível tratar de temas que mobilizam o interesse de todos aqueles que vivem, como a gente do circo, em família. Aqueles para quem as relações de gênero construídas sob o casamento, encontram espaço para a evasão, para distanciamento e riso, no teatro. A dramaturgia apresentada ao público do Circo-Teatro trata de temas privados.

O recurso à ficção é, nesse universo, meio de criar uma distância, garantida pela aparente ilusão do teatro, reino da metáfora, para tratar de temas delicados: o casamento e o adultério, o homossexualismo, a prostituição... A produção de uma etnoficção, objetivo da pesquisa construído no diálogo etnográfico, parte desses pressupostos. A partir de uma oficina de roteiro, pretendemos articular as histórias contadas pelo grupo. Até o presente momento, temos pelo menos três perspectivas independentes que compõem as performances de gênero no Circo-Teatro: uma história de amor romântico dividido por um conflito de classe entre a filha do dono do circo e o empregado, romance ao qual o pai se opõe. Depois de apresentada a intriga, num teste para ator, o casal obtém a aprovação e o consentimento da família. *Festim* é o nome do roteiro escrito por Pereira França Neto, o jovem palhaço Tubinho. Nessa história temos a representação da relação homem/mulher que se realiza num final feliz, a despeito de toda a oposição.

Outra perspectiva a ser reconstruída é a das atrizes que são mulheres independentes. No diálogo para a criação de roteiro, tecemos personagens fortes. As figuras exemplares de Isadora Duncan ou de Joana Darc representam histórias de mulheres fortes, figuras femininas em conflito com as estruturas sociais. Outras ainda são as histórias de amor transexual. Homens homossexuais que vão tornando-se mulheres e que vivem histórias de amor no universo do Circo. À diferença da primeira representação do amor romântico heterossexual, nesse caso, as histórias duram instantes e os amores se vão.

A partir dessas posições-figuras – que assumem tais representações simbólicas como modelos, articulamos relações. Personagens entram em relação em situações específicas no cenário do Circo-Teatro. “Através delas, como que através do cristal, transparecem outras coisas” (Ortega y Gasset, 1991:31). Gostaria aqui de retomar as reflexões de Deleuze (1992:31) sobre o conceito de Outrem.

“No caso do conceito de Outrem, como expressão de um mundo possível num campo perceptivo, somos levados a considerar de uma nova maneira os componentes deste campo por si

mesmo: outrem não mais sendo nem um sujeito de campo, nem um objeto no campo, vai ser a condição sob a qual se distribuem, não somente o objeto e o sujeito, mas a figura e o fundo, as margens e o centro, o móvel e o ponto de referência, o transitivo e o substancial, o comprimento e a profundidade... Outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós. É a condição sob a qual passamos de um mundo a outro. Outrem faz o mundo passar, e o “eu” nada designa senão um mundo passado”.

Localizei, nas estadias no Circo-Teatro, rostos múltiplos. Perspectivas diferentes irreduzíveis umas às outras e com suas questões específicas, seus conflitos particulares e não necessariamente em relação de oposição umas às outras. O Circo-Teatro aparece assim como espaço da diversidade. Mulheres à espera de seus maridos e mulheres que já não esperam nada, homens que se negam e constroem mulheres, e os reis do gatilho, Irreduzíveis. Personagens que contracenam em simultaneidade no universo do Circo-Teatro.

O Circo-Teatro, o riso e a comédia

Uma das comédias encenadas é *A mulher do Zebedeu*. A peça tematiza o adultério: Para esconder o seu caso com uma amante, Tubinho que é casado, apresenta-a à sua família como a esposa de um amigo seu, o Zebedeu. Quando a verdadeira esposa do amigo aparece, procurando o seu marido, ela nota o mal entendido. O palhaço arma uma confusão para esconder o caso. A amante e a esposa de Zebedeu entendem o acontecido e criam uma armadilha. O palhaço cai em sua própria mentira. Sua amante fica com o outro, a esposa do Zebedeu pune o marido e o palhaço escapa sem que sua esposa descubra o seu erro. No desfecho da peça, sua mulher comenta: “Coitada da esposa do Zebedeu!”; o palhaço responde: “É, coitado do Zebedeu!”.

Em seu estudo sobre o rir, Bergson (2001) mobiliza uma imagem forte, a do domínio do autômato sobre o vivo. Rimos da pessoa que nos dá a impressão de coisa, quando o espírito imobiliza-se sob certas formas, quando o corpo se enrijece segundo certos defeitos. “Toda rigidez de caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim” (Bergson 2001:14). O riso é uma espécie de gesto social que flexibiliza toda rigidez do corpo social. “Essa rigidez é a comicidade, e o riso o seu castigo” (Bergson, 2001).

A comicidade pode ser compreendida como o sonho sonhado pela sociedade inteira, que abriga os juízos bem firmados das idéias mais solidamente assentadas; é sobre a força do hábito que a graça acontece.

“Pode-se descrever minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser: desse modo procede freqüentemente o *humour*. O *humour*, assim definido é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza oratória, enquanto o *humour* tem algo mais científico. Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela idéia do bem que deveria existir: por isso é que a ironia pode exaltar-se interiormente até tornar-se, de algum modo, eloqüência sob pressão. Para acentuar o *humour*, ao contrário, descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria. O *humour* tem preferência pelos termos concretos, detalhes técnicos, pelos fatos precisos”. (Bergson, 2001:97). (...)

“Não há lago que não permita a flutuação de folhas mortas em sua superfície, não há alma humana sobre a qual não assentem hábitos que a endurecem para si mesma endurecendo-a para os outros, assim como não há língua bastante flexível e vivaz, suficientemente presente por inteiro em cada uma de suas partes, para eliminar o *estereótipo* e para resistir também às operações mecânicas de inversão, transposição, etc. que desejaríamos nela executar, como se ela fosse uma coisa. O rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso resalta e gostaria de corrigir” (Bergson, 2001:98).

Pois nas comédias encenadas no circo, que se caracteriza por ser uma Companhia familiar, nós rimos do adultério. Nas comédias do teatro clássico francês esse também é um tema privilegiado. Em *Escola de mulheres* de Molière, um homem que sempre testemunhou o adultério nos casamentos de seus contemporâneos, resolve criar uma jovem para desposar. Mas, a jovem se apaixona pelo filho de um amigo de seu marido, e quando ele descobre, as famílias dos jovens intervêm revelando que eles já eram prometidos em casamento um ao outro. O tema do casamento, e o adultério como o seu reverso, está sempre presente nas comédias. Mais que o aspecto institucional do casamento, as relações conjugais estão no foco das peças do circo, o amor romântico e suas dificuldades.

Os personagens que vivem as histórias, com os quais o público familiar se identifica, conduzem seus dramas da vida privada, com a figura do palhaço, o drama encontra o cômico e, as mulheres, os homossexuais, as figuras que povoam os enredos, são grotescas. Victor Hugo (1988), como Bakhtin (1999), resalta que o contato do disforme deu

ao sublime moderno alguma coisa de mais puro. “Como meio de contraste o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. Seguir o advento e a marcha do grotesco implica no estudo dos contrastes. “O grotesco é uma das surpresas do drama”, diz ele.

Estamos aqui já no terreno do estudo da linguagem poética. Como compreender as representações encenadas no Circo-Teatro? E, como tecer uma etnoficção que dialogue com esse universo, com a riqueza de sua complexidade, sem ceder às reduções, sem temer as representações, o riso ou o grotesco, ao contrário, contando com essas possibilidades?

No estudo do circo, temos acesso à irrealidade da metáfora translúcida como o cristal que atualiza na cena os estereótipos que são vividos nesse momento de evasão que o teatro proporciona. Ortega y Gasset, em seus escritos sobre o teatro, retoma um comentário de Kierkegaard que narra que “em um circo se produziu um incêndio. O palhaço foi encarregado de avisar o fato ao público, mas este acreditou que se tratava de uma palhaçada e morreu queimado”. Estamos aqui no terreno da catarse, da identificação, do reconhecimento; compreender os seus efeitos é tema que mobiliza os debates entre arte e política, desde os antigos. Aristóteles colocava a questão da seguinte modo:

“A paixão que fortemente se apodera de algumas almas já em todas existe, só diferindo pela intensidade; por exemplo, a piedade e o terror, ou ainda, o entusiasmo. Com efeito, alguns indivíduos são particularmente predispostos a este movimento da alma; mas, por efeito dos cânticos sagrados, quando se servem daqueles que são aptos a produzir na alma a exaltação religiosa, vemo-los pacificados, como se tivessem sido sanados e purificados. Ao mesmo tratamento se devem submeter as pessoas, em que se manifesta a piedade e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste temperamento; assim se produzirá em todos uma espécie de purificação e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo; as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente”. Aristóteles Política VIII 7 :1342.

As comédias no circo-teatro

As peças encenadas no palco do Circo-Teatro promovem a identificação do público com os conflitos vividos pelos personagens dos dramas. Essa é uma luz difundida pelo cristal, mas ela não é a única, posto que o prisma refrata, amplia e dissolve o branco em outras cores. No intervalo da representação, quando o palhaço se revela homem, que se maquia e se veste na frente do público revelando a construção do personagem, evidenciando os bastidores, temos que a graça do palhaço é justamente essa desconstrução.

Denis Guénoun (2004) afirma que “o público vai ao teatro para ver o ator jogar”. A arte do teatro vê no texto somente um de seus componentes, o que se revela quando temos a presença dos jogos de teatro, da pantomima.

Se por um lado há identificação, por outro há distanciamento. Segundo Guénoun (2004:132), o cinema é hoje a esfera por excelência da identificação por meio das imagens. O espaço da ilusão passa a ser o cinema, a ilusão de realidade já não tem mais no teatro seu lugar privilegiado. O jogo dos atores – que implica em treinamento, em técnicas, em trabalho – não obedece mais ao imaginário do personagem. O programa que os atores cumprem no palco não se relaciona mais com a elaboração de identidades narrativas, mas com a efetivação de uma “lógica do jogo”.

A intenção declarada pelo dono do circo de evidenciar os bastidores está em consonância com os recursos de que se vale o palhaço em sua atuação. Dar a ver a representação, tematizá-la. Assim também aparece no Roteiro proposto por Pereira França Neto. No *Festim*, uma indiferenciação entre ensaio no palco e a representação da vida real marca a virada dramática, quando a oposição à relação amorosa entre os protagonistas da história se dissolve. Tudo fica magicamente resolvido. Todo o enredo não passava do ensaio de uma peça. Os espectadores não sabem ao certo como, mas o final da história é feliz. Na dramaturgia do circo, essa duplicidade entre o ator que joga o jogo no teatro e os personagens que o público vê é ressaltada a todo tempo, na performance do palhaço.

“O jogo, diante de nós, joga com a ostentação concreta, prática, com jogadores concretos e práticos que aplicam a seus movimentos, sua voz, seu comportamento, seus membros, sua pele, seu olhar, a exigência de uma exibição íntegra. Íntegra significa: inteira (o jogo apreende tudo, capta tudo em cena) e, ao mesmo tempo, honesta: o jogo se procura como ética e técnica juntas. Os jogadores querem uma verdade colada à vida, uma verdade cenicamente viva que dê testemunho do que é propriamente vivo na vida, em qualquer vida” (Guénoun, 2004:136).

A magia desse espaço que fascina está colada à concretude dos corpos que se dão a ver no palco. O público do circo permanece fiel a essa ética do riso que critica as coisas endurecidas nos homens e simultaneamente comparece ao jogo de ver a cena construída pelo trabalho dos atores e atrizes. Os encontros entre a família do circo e o seu público acontecem todas as noites e os espectadores mantêm uma frequência que se traduz como sucesso, fama, amizade. Ambas as dimensões se reforçam e contrariam - o conteúdo da comédia e a sua desconstrução.

Artaud, em *O teatro e a peste*, diz-nos que o teatro traz o escuro, o mal e os expõe, os comunica ao contágio, faz explodir o que purga na sociedade. O teatro existe para vazar abcessos coletivamente. “Levando os homens a se verem como são faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge os dados mais claros dos sentidos” (Artaud, : 29). Como a peste, o teatro é uma convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos. O estado do ator, integralmente penetrado e perturbado por seus sentimentos, de que nos fala Artaud, é a verdade das performances em que atuam homens e mulheres em suas relações, no palco e fora dele. Como performance, as possibilidades de ação são sempre experiências que se dão no instante efêmero em que se dá a vida.

Gênero como performance

A literatura do campo dos estudos de gênero (Rubin, 1986, Butler, 1993 e 2003) aponta um heterossexualismo compulsório que caracteriza as formas estruturadas de conceber identidades de gênero. Essa representação simbólica caracteriza a cultura. No Circo-Teatro, lugar onde se ri das formas calcificadas de nossa existência, o homossexualismo é representado como grotesco. A mulher correta, aceitável, é a “mulher de família”. Mas é curioso que existam pelo menos mais de duas posições possíveis de se estar nas relações de gênero, segundo as perspectivas que localizei em campo: o masculino, o feminino, o gay; os lugares possíveis são múltiplos.

Com o vídeo etnográfico, retomo, no diálogo etnográfico, as “práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias do corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (Butler, 2003:11). Em busca de uma poética das múltiplas performances de gênero, considero que o pensamento denso corre bem perto das coisas, na própria pele da existência. Num jogo de presenças e ausências da superfície do corpo, localizamos a construção do gênero como ausências significantes.

Um “ponto de vista situado” (Haraway, 2004, Callaway, 1992; Nader, 1999) é o que torna possível a consideração de posições que se caracterizam pela ausência. A representação – como dialética da presença e da ausência – se vale dessas perspectivas outras. Considerar a perspectiva do sujeito social e por em evidência as fontes possíveis de

decisão do investigador é algo a ser considerado. Na reflexão sobre o caminho da pesquisa, o pesquisador vai se ajustando ao problema estudado (Fernandes, 1965 :300). Artaud, autor com o qual quero dialogar nesse trabalho, apresenta em sua obra uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são a representação dessas coisas. Ele propõe: “é preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem, impavidamente, torna-se o senhor daquilo o que ainda não é, e o faz nascer”.

Em *Deslocamentos do feminino*, Kehl (1998) afirma a necessidade de separar as mulheres dos ideais de feminilidade do século XIX e reconhecer o campo de possibilidades identificatórias que constituem a diversidade de ‘escolhas de destino’ (e não só de escolhas de neurose) das mulheres como sujeitos, para além do par casamento/maternidade. “Reconhecer os recursos fálicos identificatórios das mulheres contemporâneas não como sintomas a serem curados, (mas como expansões do limite do eu e modalidades de satisfação pulsional ao alcance de qualquer sujeito – o único falo impossível a uma mulher é aquele que no homem, *só tem valor fálico se ela o reconhecer*” (Kehl, 1998:336).

Essa possibilidade passa por questionar as relações que se estabelecem entre a mulher, a posição feminina e a feminilidade. ‘Homem’ e ‘mulher’ são os primeiros significantes que nos designam no mundo, antes de qualquer possibilidade de escolha ou mesmo de desejo. Somos desde o início e para sempre ‘homens’ ou ‘mulheres’ porque a cultura assim nos designou e nossos pais assim nos acolheram a partir da mínima diferença inscrita em nossos corpos, com a qual teremos de nos haver para constituir, isto sim, o desejo, a posição a partir da qual desejamos, o objeto que haveremos de privilegiar e o discurso a partir do qual enunciamos nossa presença no mundo.

Uma ausência presente no trabalho é a das mulheres-esposas, que ainda não são autoras de nenhuma das perspectivas aqui reconstruídas. “O que é específico para a mulher é a dificuldade de deixar de ser objeto de uma produção discursiva muito consistente, a partir da qual foi sendo estabelecida a verdade sobre sua natureza, e não a verdade da mulher”. Essa experiência que venho realizando se insere nessa perspectiva, a da “possibilidade de encontrar uma estilística da existência. A possibilidade de abrir novas perspectivas narrativas”, de que nos fala Kehl.

A produção de representações pelas diversas posições de gênero, localizadas no universo empírico da pesquisa é o exercício do “falo”, do tornar-se sujeito. A fala é viva,

móvel e relacional. A produção das diversas performances de gênero, “quando o Outro deixa de falar em mim e FALO EU”, é, nessa investigação, um caminho para a compreensão do “que um sujeito pode se tornar sendo também mulher”. (Kehl, 1998)

Vídeo e *fictio*

Todo filme é construído, o documentário é sempre produto do olhar do cineasta sobre o mundo que é retratado segundo as opções de narrativa, de recorte com a fotografia, segundo os cânones instituídos pela linguagem de cada tempo-espço. A linguagem fabrica “textos”. Nessa pesquisa dialogo com a linguagem que encontro em campo, a dramaturgia da comédia e as suas questões: a construção de personagens em relação em situações precisas, a reflexão sobre representação e a sua desconstrução. Dialogar com essa linguagem através do vídeo para observar e investigar, descrever e compreender as performances de gênero.

Uma das discussões sobre o uso da imagem na antropologia tem como referência principal a etnografia, a descrição de culturas, de sociedades e de relações sociais. A questão da alteridade sempre esteve colocada em nossa disciplina. O antropólogo-cineasta Jean Rouch, produziu ficções incorporando as vozes dos jovens africanos em seus filmes. Neste cinema os sujeitos filmados encenam suas relações para o câmara. Em *Moi um noir*, *Jaguar* ou *Piramide humaine*, temos etnoficções que compreendem a densidade histórica dessas vidas através da ficcionalização de situações e de personagens que relatam experiências imaginadas. As ficções existem e o cinema etnográfico enfrenta a questão da representação do real. Trata-se aqui não apenas de produzir um puro registro do real, mas de fazer do conhecimento uma forma de produção de representações densas, que iluminem universos simbólicos em relação, que sustentam ações.

A potência de fabulação - de imaginação do real e construção de si - é uma criação, uma afirmação do real como novo. O vídeo etnográfico, como forma de conhecimento, é uma forma de produção de performances que configura sujeitos. A linguagem do vídeo tem um papel ativo na criação e na descrição dessas relações sociais. Nessa antropologia do simbólico que estamos realizando o imaginário é fonte do conhecimento humano. Na pesquisa com imagens, a ciência tem que religar campos dispersos do saber e caminhar para um tipo transversal e polifônico de cognição.

Quando a pesquisa etnográfica mediada pelo vídeo localizou o seu foco nas performances de gênero, a proposição de produzir uma ficção foi aceita prontamente pelo grupo. Nos diálogos em campo surgem três contribuições: um roteiro para um curta metragem (*Festim*), a construção de personagens mulheres heroínas, e histórias de amor e construção de si de transexuais. Frente a essa complexidade, a produção da etnoficção conta com a antropologia compartilhada de Rouch, para tecer esses alter-universos numa criação dramatúrgica. A proposição de uma oficina de roteiro como momento para dialogar acerca dos modos de contar essas histórias com os membros do grupo, se coloca como necessidade. Diamond, em sua experiência de criação de pequenas esquetes ou peças de teatro, parte de workshops nos quais os participantes decidem temas a partir do qual improvisam e de fóruns nos quais discutem-se as possíveis ações de cada personagem. Nessa experiência, o autor compartilha com os membros do grupo a criação dramatúrgica. Criando imagens, versões da história, situações e elaboração de redes de relações entre personagens, o grupo tece uma dramaturgia compartilhada. Proponho assim a redação do roteiro em diálogo com os membros do grupo a partir dessa oficina de criação dramatúrgica. Considero que a riqueza e complexidade das figuras dependem do espaço de compartilhar as experiências dos atores. Nessa Antropologia do simbólico que estamos a produzir, o vídeo é o meio pelo qual me relaciono incitando à produção de representações. A etnoficção, lidando com o simbólico, com as representações, pode melhor compreender as performances de gênero em relação no universo do Circo-Teatro.

Do ponto de vista do trabalho de construção de linguagem, temos até esboçadas histórias independentes, que têm a sua singularidade preservada e se desenrolam simultaneamente, no cenário do Circo-Teatro. Assim também fizeram outros diretores no cinema. Em *Short cuts*, de Robert Altman, filme de 1993, as vidas diárias de moradores de Los Angeles se entrecruzam em pontos de conexão. Ou, como no filme de Laís Bodansky, *Chega de saudade*, de 2007, em que histórias se apresentam a partir dos personagens que contracenam num baile.

Articulo perspectivas paralelas, todas legítimas e não necessariamente em conflito umas com as outras. O Circo é o cenário em que essas histórias convivem. E é por isso representado como espaço da diversidade. Na continuidade da pesquisa aqui proposta, desenvolvemos essas situações que põem em relação essas perspectivas diferentes, essas

histórias entrecruzadas em pontos que compõem esse universo complexo. A redação do roteiro compartilhada com os atores será a oportunidade para a melhor compreensão das relações de gênero, representadas no vídeo etnográfico que está em processo.

Bibliografia

- Aristóteles *Poética*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.
- Artaud, Antonin *O teatro e seu duplo*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- Bakhtin, Mikhail *A cultura popular na idade média e no renascimento*. EdUnB/Hucitec, 1999.
- Bergson, Henri *O riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- Butler, Judith *Problemas de Gênero. Feminsimo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- Callaway, Hellen “Ethnography and experience: gender implications in fieldwork and texts” in Okely, J e Callaway, H. (eds.) *Anthropology and autobiography*, London, Routledge, 1992.
- Cattani, Afranio M. *A sombra da outra. Estudo da Cinematografica Maristela e o cinema industrial paulista dos anos 50*. Mestrado em Ciências Sociais/USP, 1983.
- Deleuze, Gilles *O que é a filosofia?* Rio de janeiro, Ed.34, 1992.
- _____ *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- Diamond, David “Out of silence.. Headlines theatre and Power Plays”. Schutmann, M. e Cohen-Cruz, J. (eds.). *Playing Boal*. New York : Routledge, 2004
- Fernandes, Florestan *Fundamentos empíricos da explicação sociológica*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1980 [1965].
- Guénoun, Denis *O teatro é necessário?* São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Haraway, Donna “Saberes localizados e a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. *Cadernos Pagu* 5, 1995 :7-41.
- Hugo, Victor *Do grotesco e do sublime*. Perspectiva, 1988.
- Kehl, Maria Rita *Deslocamentos do feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*, RJ, Imago, 1998.
- Magnani, José G. C. *Festa no pedaço. Cultura Popular e lazer na cidade*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Meyer, Marlyse *Pirineus, caiçaras... Da Commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas, EdUnicamp, 1991.

Minh-ha, Trinh *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. New York, Routledge, 1995.

Montes, Maria Lúcia Aparecida *Lazer e ideologia. A representação do social e do político na cultura popular*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. FFLCH/USP, 1983.

Nader, Laura “Num espelho de mulher: cegueira normativa e questões de direitos humanos não resolvidas” *Horizontes Antropológicos*, ano 5 nº 10, 1999.

Ortega y Gasset, José *A Idéia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

Paschoa Jr, Pedro D. “A Imagem do Caipira. Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular”. *Revista Filme Cultura*. Embrafilme – 1981, p. 33.

Pereira, Jesana Batista *Mazzaropi: um pícaro na pátria Jeje de Exu*. Recife, UFPe, Tese de Doutorado em Antropologia, 2007.

Strathern, Marilyn *The gender of the gift*. University of California Press, 1988.