

Cadernos

letra e ato

Diferenças entre dramaturgia escrita e encenação em *Tubinho, o tigrão*, do Circo de Teatro Tubinho

Mario Alberto de SANTANA e André SUN¹

Resumo: No presente artigo, refletimos sobre a dramaturgia escrita e a encenação do espetáculo *Tubinho, o tigrão* (adaptação de *Se o Anacleto soubesse...*, de Paulo Orlando), a fim de investigar como se dá a passagem do texto para a cena no Circo de Teatro Tubinho.

Palavras-chave: Circo-teatro; dramaturgia; circo de Teatro Tubinho.

Escrita em 1931 por Paulo Orlando, *Se o Anacleto soubesse...* é originalmente um sainete dividido em três atos. Primeira dramaturgia do autor, o texto participou no mesmo ano do Concurso de Comédias de autores não representados, organizado pelo Jornal do Brasil/RJ e patrocinado pela empresa de entretenimento Paschoal Segreto. A comissão julgadora – composta por Domingos Segreto (diretor da empresa Paschoal Segreto), Eduardo Vieira (diretor da Grande Companhia de Sainetes, pertencente à referida empresa) e Mario Nunes (crítico de teatro do Jornal do Brasil) – concedeu ao autor, inscrito sob o pseudônimo Pirandello, o segundo lugar, entre 59 concorrentes. Como prêmio, o texto foi encenado pela Grande Companhia de Sainetes no Theatro São José (no Rio de Janeiro, pertencente à mesma empresa), além de 900 mil réis, equivalentes aos direitos autorais por uma semana de apresentações, sendo os direitos das demais pagos de acordo com o recolhimento à SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais).²

Segundo os jornais da época, o espetáculo obteve grande sucesso junto ao público, sendo nos anos seguintes encenado por diferentes grupos em diversos locais do Brasil, como São Paulo, Recife e São Luís do Maranhão. Eram comuns apresentações em Cine

¹ Mário Santana é professor no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp. Email: andre.sun@hotmail.com. André Sun é mestrando em Artes da Cena e graduado em Artes Cênicas pela Unicamp. Membro do grupo de pesquisa: Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato.

² Os dados foram retirados de fontes de jornais e encontram-se ao final do artigo.

Teatros, oferecendo um programa duplo que contava com a exibição da peça e de um filme; em clubes particulares, realizados tanto por grupos amadores dos próprios clubes quanto por profissionais convidados; e em circos-teatros, além de também ter sido adaptada e transmitida via rádio. Em 1934, o texto foi publicado e comercializado, e o primeiro registro encontrado em jornais da apresentação da peça em um circo-teatro é de 1937, realizada pelo Circo Theatro Sul Americano, em Curitiba.

A quantidade de encenações, sua rápida multiplicação pelo país e a sua publicação atestam o sucesso do texto junto ao público. Apesar de não encontrarmos registros, não é difícil supor que a comédia passou a ser encenada por volta do mesmo período pela família do palhaço Tubinho, atuante desde o começo do século XX em circos do país.

Atualmente, o espetáculo é encenado pelo Circo de Teatro Tubinho sob o título de *Tubinho, o tigrão*, acrescentando-se ao final o nome da cidade em que o circo está. No dia 03 de Maio de 2015, por exemplo, o espetáculo estava sendo apresentado como *Tubinho, o tigrão de Araras*. A companhia possui uma versão do texto digitada em 27 de setembro de 2007 pela atriz Angelita Vaz, e os seguintes apontamentos sobre a relação entre o texto e a encenação são decorrentes desta versão escrita e do espetáculo assistido em Araras.

Dividido em dois atos, o espetáculo se passa todo na sala de estar do palhaço Tubinho e de sua esposa, Filóca. Constantemente subjugado pela mulher, Tubinho é impedido por esta de sair de casa à noite com seu amigo Tobias. Este arquiteta um plano para liberar o palhaço, e mente que assassinou Joana, sua esposa. Em seguida, Antonico – outro amigo de Tobias – aparece disfarçado de delegado, “prendendo” Tobias e, para prestar esclarecimentos, Tubinho. Desta forma, os dois conseguem ir para um bordel sem que Filóca suspeite de nada. No dia seguinte Tubinho e Tobias voltam para casa, e Tobias diz a Filóca que saiu da prisão porque sua mulher ainda estava viva, já que ele errara os tiros. Um pouco depois, os dois amigos são surpreendidos pela garota de programa Fifi, que cobra mil reais de Tubinho pela noite anterior. Filóca os encontra e indaga quem é aquela mulher, fazendo o palhaço inventar que Fifi é a irmã de Vitório – namorado da filha de Tubinho e Filóca. Assim, a amante passa a frequentar a casa do casal.

No segundo ato, Tubinho sofre com a “rédea curta” da esposa, com as cobranças da dívida pela amante – que aumenta exponencialmente de valor –, e com os desmandos que sofre até de seu empregado, João. Ao ouvir escondido de Filóca que esta deseja um marido mais enérgico e firme, Tubinho se cansa de ser submisso, se revolta, e bate em todos com um macarrão de piscina– ao som do funk *Cerol na mão*, do Bonde do Tigrão. No entanto, ao revelar à esposa que pretende ir ao bordel, Filóca dá o troco e bate em

Tubinho. A utilização do “macarrão de piscina” e a utilização da referida música, por mais estranho que pareça a alguns, se justifica pela lúdica e estreita convergência entre o caráter popular da espetacularização e o imaginário do público alvo, característica inerente à cenicidade circense, sempre carregada de referências retiradas da realidade imediata da cultura em geral e da praça onde o circo esteja se apresentando.

Comparando-se o texto com o espetáculo, é claramente perceptível que o número de falas na representação é muito maior do que na dramaturgia. No entanto, a história e a estrutura dramática de ambas são iguais, e quase todas as falas que estão no texto escrito mantêm-se no espetáculo – ainda que não sejam rigorosamente idênticas (muitas vezes ocorrendo trocas na ordem de diálogos, por exemplo). Quanto às falas acrescentadas que não funcionam apenas como equivalentes à dramaturgia, estas não têm como objetivo desenvolver o enredo ou as personagens, mas servem unicamente como recurso cômico. É como se o texto que existe, ao ser encenado, fosse preenchido por piadas que nada alteram o rumo ou o sentido da história. Desse modo, a palavra acrescentada é dita ou para gerar o riso ou para prepará-lo – pelos atores Escadas –, propiciando as condições para que a verve cômica do palhaço principal seja potencializada ao máximo.

As principais situações cômicas aparentes no texto decorrem de um quiproquó típico da tradição da comédia popular: a troca de identidade, em que Fifi finge ser a irmã de Valério e passa a frequentar a casa de Tubinho e Filóca. No entanto, em cena, tais situações nunca são apresentadas como no texto, mas são ininterruptamente comentadas por piadas, trocadilhos e jogos de palavra, entre outros mecanismos de humor verbal. Em outras palavras, analisando a comicidade existente somente no texto em si, percebe-se que esta é muito mais fruto das situações do que de tiradas verbais. Além disso, cabe ressaltar que muitos destes procedimentos não são unicamente verbais, sendo acompanhados por uma exploração corporal que intensifica a comicidade através de diversas ações e interações. Tais ações físicas também são pouco exploradas no texto pelas rubricas, que no geral limitam-se ao estado de espírito da personagem ou resumem a ação realizada, sem um detalhamento preciso.

Observemos um exemplo de como situações que são resolvidas em poucas falas na dramaturgia escrita alongam-se no espetáculo, servindo de pretexto para o desenvolvimento de diversos jogos cômicos:

FILÓCA-(*Desconfiada*) Mas diz-me Tobias, a que horas o Tubinho te deixou?

TOBIAS -(*Atrapalhado*) A que horas? Devia ser umas... Ah!... Na delegacia não tinha relógio.

FILÓCA- Não tinha relógio?

TOBIAS- Não, por isso não vi. (CIRCO DE TEATRO TUBINHO, 2015).

FILÓCA -Me diz uma coisa, a que horas você deixou o Tubinho?

TUBINHO-Ai, Jesus. (*Espirrando*) Às sete! Às sete!

FILÓCA-Saúde.

TUBINHO- (*Espirrando*) Sete! Já espirrei sete vezes hoje.

FILÓCA- É mesmo?

TUBINHO-Tava assistindo aquele filme, Branca de Neve e os SETE, SETE anões.

FILÓCA-Pára!

TUBINHO- E aquele Seven, Seven – os crimes capitais. Seven, seven! Seven, seven! (*Tobias faz que não entende*) Ah, vai tomar no seu rabo.

FILÓCA-A que horas você o deixou?

TOBIAS-Cinco!

TUBINHO-Cinco?!

FILÓCA- (*Brava*) E como é que ele chegou aqui só...

TOBIAS-Cinco pras sete!

TUBINHO- (*Aliviado*) Cinco pras sete, viu velha. (*Para o público*) Eu cheguei a ver a barba do São Pedro. Não caguei porque não tinha bosta pronta. Cheguei a piscar três vezes o rabo. Se eu cagasse agora, saía um miojo. É bucha!

MILONGA-Cinco pras sete?

TUBINHO-Cinco pras sete. Na delegacia não tinha relógio.

MILONGA-Não tinha?

TUBINHO-Não. Roubaram.

(CIRCO DE TEATRO TUBINHO, 2015 – transcrição do espetáculo)

A diferença de exploração cômica não é fruto apenas de uma evolução temporal, como se poderia supor devido à diferença de oito anos entre o texto e a data em que se assistiu ao espetáculo. Ainda que a comicidade do espetáculo tenha se desenvolvido ao longo do tempo, passando a fixar improvisações que deram certo, as poucas piadas presentes na dramaturgia indicam que o texto funciona mais como desenvolvimento do enredo do que como leitura cômica. Nesse sentido, a dramaturgia do Circo-Teatro é análoga ao *canovaccio* da *Commedia dell'Arte*, um roteiro das ações que iriam se desenvolver no espetáculo e que, diferentemente do Circo-Teatro, raramente continham diálogos. Em ambos os casos, contudo, o texto é pretexto para a encenação, servindo de base para as improvisações dos atores no espetáculo. Estas, por sua vez, não dependem apenas da criatividade do comediante no instante da representação, mas são alicerçadas no repertório de *gags* e piadas construído por cada ator. Segundo o dramaturgo, diretor e ator italiano Dario Fo:

Quando falo de teatro *all'improvviso*, falo de situações que, na verdade, não eram improvisadas. Falo da aplicação de toda uma bagagem sob o plano das frases, dos conceitos, dos diálogos fixos.

Havia mais de cem variações sobre o tema do amor, do ódio, do ciúme e de tantos outros. Com certeza, surgiam improvisos que o outro ator, aquele que faz a escada, a personagem do lado, não esperava. Então, subitamente, contextualizavam, porque já conheciam de memória a situação e o desenvolvimento, retendo uma espécie de código encaixotado no cérebro, como bagagem de base. [...] Assim como existia uma bagagem de memória de palavras, existia também uma da gestualidade e das posições. Isto é, quando um ator entrava em uma determinada posição, existia o contraponto da gestualidade, assim como existe na música. Como no jazz: quando um improvisa, o outro se adapta de súbito à improvisação, porque conhece o acompanhamento que deve realizar ou o contracanto da melodia. Então, era assim para os atores. (FO, *apud* VENEZIANO, 2002, p. 116)

Ao contrário da *Commedia dell'Arte*, no Circo de Teatro Tubinho a comicidade não é diluída entre as personagens, mas centrada no palhaço Tubinho, interpretado pelo ator Pereira França Neto. Desse modo, na comparação entre o texto escrito e a encenação de *Tubinho, o tigrão*, é perceptível que a maioria das inserções cômicas fica a cargo do palhaço, notando-se que algumas das cenas em que o palhaço não está presente permanecem praticamente idênticas ao texto escrito. No geral, aos demais personagens cabe preparar a situação para as piadas para Tubinho, desempenhando a função de Escadas, e fazer a história se desenrolar – no caso analisado, por exemplo, Fifi (interpretada por Ana Dolores) é a principal responsável pelo desencadeamento de ações do enredo, e, desta forma, por ditar o ritmo da comédia. Assim, apoiado adequadamente pelos demais atores, que sustentam a história, o palhaço tem segurança para improvisar livremente.

As características do texto escrito de *Tubinho, o tigrão* não são dadas ao acaso. Aberto a improvisos e focando-se principalmente no desenvolvimento das ações do enredo através de diálogos, a dramaturgia serve aos propósitos do modo de produção artístico do Circo-Teatro, constituído para manter dezenas de peças em repertório e cujos ensaios, quando ocorrem, acontecem apenas algumas horas antes da apresentação. Desta forma, a dramaturgia de *Tubinho, o tigrão* é funcional: não pretende ser obra literária *per se*, mas almeja ser o suporte mais eficaz para sua representação cênica.

Referência Bibliográfica

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo, Codex, 2002.

Fontes

Correio do Paraná, Curitiba, 07/10/1937, p. 3. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171395&PagFis=8052>

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 14/08/1931, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=5830

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 08/06/1934, p. 7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=15180

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05/07/1931, p. 17. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=14573

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11/08/1931, p. 12. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=15558

CIRCO DE TEATRO TUBINHO, *Tubinho, o tigrão*, Itu, 2007.

CIRCO DE TEATRO TUBINHO, *Tubinho, o tigrão de Araras*, Araras, 2015.

Abstract: In this article, we will compare the dramaturgy and the staging of the spectacle *Tubinho, o tigrão* (adaptation of *Se o Anacleto soubesse...*, by Paulo Orlando), to understand how the passage from text to stage works on the company Circo de Teatro Tubinho.

Keywords: *Circo-teatro*; dramaturgy; circo de Teatro Tubinho.