

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CAMPUS CURITIBA**

**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

**ANA CRISTINA MARTINS DE SOUZA**

**O GRANDE CIRCO PADU - DE LAERTE ORTEGA, UMA DRA-  
MATURGIA ENGAJADA**

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**CURITIBA  
2019**

**ANA CRISTINA MARTINS DE SOUZA**

**O GRANDE CIRCO PADU - DE LAERTE ORTEGA, UMA DRA-  
MATURGIA ENGAJADA**

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Especialização em Artes Híbridas, da  
Universidade Tecnológica Federal do  
Paraná, Campus Curitiba.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Maurini de  
Souza

**CURITIBA**

**2019**



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
Campus Ponta Grossa

Nome da Diretoria  
Nome da Coordenação  
Nome do Curso



---

## TERMO DE APROVAÇÃO

O GRANDE CIRCO PADU- DE LAERTE ORTEGA, UMA DRAMATURGIA ENGA-  
JADA

por

ANA CRISTINA MARTINS DE SOUZA

Este(a) TCC foi apresentado(a) em dia oito de abril de 2019 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas (CEART) UTFPR. O(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

---

Maurini de Souza  
Prof<sup>a</sup>. Orientadora

---

Prof. Dr. Ismael Scheffler

---

Prof<sup>a</sup>. MSc. Juliana Maria Greca

## RESUMO

O texto apresenta a obra *O Grande Circo Padu* de Laerte Ortega, um expoente do teatro paranaense de resistência dos anos 70 e 80, levanta e analisa alguns aspectos do hibridismo literário na sua dramaturgia, com destaque para a aproximação com a linguagem das formas animadas, associando-a a aspectos da proposta de Bertolt Brecht sobre o *Gestus* no teatro.

**Palavras-chave:** Laerte Ortega. Grande Circo Padu. Formas Animadas. Bertolt Brecht.

## **ABSTRACT**

The text presents the work *La Grande Circo Padu* by Laerte Ortega, an exponent of the resistance theater of the 1970s and 1980s, raises and analyzes some aspects of literary hybridity in its dramaturgy, the approximation with the language of animated forms, as well as aspects of Bertolt Brecht's work.

**Keywords:** Laerte Ortega. Great Padu Circus. Animated Shapes. Bertolt Brecht.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	07
<b>2 REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	11
2.1 O TEATRO PARANAENSE DE RESISTÊNCIA .....	11
2.2 HIBRIDISMOS NA LITERATURA .....	14
2.3 A LINGUAGEM DAS FORMAS ANIMADAS.....	16
<b>3 ANÁLISE DOS TEXTOS</b> .....	18
3.1 O GRANDE CIRCO .....	18
3.2 O REI CACO TIMBÓ.....	26
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	26
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	27

## 1.0 INTRODUÇÃO

Durante a ditadura militar brasileira, nos anos 70, o dramaturgo, ator e diretor teatral Laerte Alabarssi Gimenes Carrascoza Del Poço Moreno Ferrer Ortega (1952-1996), Laerte Ortega, iniciava seu trabalho como artista, por meio de textos dramáticos de diversos gêneros teatrais, da comédia ao drama, com temas do fantástico à realidade, refletiu seu tempo, suas angustias e esperanças nos 11 textos dramáticos que publicou<sup>1</sup>. O seu teatro caracterizou-se por se encontrar nas praças, ruas, salões de festas e até nos espaços oficiais denunciando problemas sociais e políticos de forma cênica.

Esta pesquisa tem como foco identificar e apontar, na dramaturgia Orteguiana, o hibridismo da sua escrita para a linguagem de atores e formas animadas, bem como características do *Gestus* social que Bertolt Brecht concebeu. O teatro, por sua natureza, é uma linguagem híbrida entre a Literatura e o Espetáculo, nos textos teatrais de Laerte Ortega, encontramos ainda o hibridismo no interior do texto Literário, com o dramático entremeado pelo lírico e o épico, bem como, a encenação com atores e formas animadas. Assim, da pequena e ruralista Bela Vista do Paraíso, norte velho do estado do Paraná o artista Ortega com um amplo espectro de atuação no Teatro Paranaense, desde contribuições na política cultural do Estado em diversos setores, como também o diretor teatral de grupos amadores sendo responsável pela formação de diversos artistas na cidade de Curitiba, deixou uma obra com 11 textos dramáticos, de importância para a história do teatro paranaense e brasileiro que merece um estudo, por conta dos temas sociais, bem como a forma de trabalhar com a criação de grupos na periferia da cidade, descentralizando o fazer teatral para poucos e incluindo trabalhadores na cena teatral no regime militar.

Pesquisar a obra de Laerte Ortega é como fotografar o teatro paranaense dos anos 70 e 80, da história e do contexto político, econômico e social em que ele atuou intensamente. Este estudo propõe, neste sentido, uma análise da composição dramática do texto *O Grande Circo Padu*. É recente o estudo acerca da dramaturgia para as formas animadas no Brasil e analisar o universo da criação dramatúrgica de

---

<sup>1</sup> É possível que haja outras obras não publicadas. Esse número refere-se à obra ORTEGA, Laerte. O teatro de Laerte Ortega. Curitiba: Lua Nova Produções Artísticas, 1999.

um expoente do teatro paranaense, registrando essa possível “contaminação” nos seus textos, é também o registro da memória da história do teatro curitibano.

A arte da escrita para o teatro de formas animadas é objeto de estudo para os pesquisadores desta área, e certamente está em contínua mutação no contexto do teatro contemporâneo, em que a dramaturgia é mais um dos elementos que compõem o fazer teatral, e os outros signos do palco assumem importância igualitária ao texto, porém os autores teatrais ainda existem e coabitam o espaço teatral, como elucida Roubine:

O autor, aliás, não foi deixado de lado nessa evolução da prática teatral. O mecanismo tradicional não desapareceu em absoluto, e continuamos vendo excelentes autores confiando suas obras a excelentes diretores encarregados de providenciar a sua representação teatral, dentro de um completo acordo estético e ideológico. (ROUBINE, 1998, p.79)

A encenação teatral para as formas animadas abrange diferentes modalidades do teatro de animação: máscaras, sombras, marionetes, bonecos de diversas formas de manipular, objetos e luz que exigem uma especificidade na dramaturgia, considerando sua concepção e funcionalidade.

Segundo Amaral (2005) o teatro de formas animadas é um termo usado por abarcar no seu guarda chuva uma enorme diversidade de elementos, desde o boneco até objetos, passando por máscaras, sombras, enfim engloba uma diversidade de técnicas para animar o inanimado que não comporta mais o termo teatro de bonecos; ele transita na fronteira entre o movimento e a visualidade, entre a encenação e a imagem. Este estudo da obra de Ortega pretende contribuir com elementos que auxiliem na concepção e análise da escrita teatral para esta linguagem tão diversa.

Trataremos o teatro de formas animadas como uma linguagem teatral e não como um gênero teatral, de acordo com Medeiros:

Sempre relutei em denominar o teatro de animação como um gênero do teatro defendendo então reconhecê-lo como uma linguagem teatral autônoma e específica. Isso não qualifica ou desqualifica essa forma de expressão, mas demonstra um entendimento estrutural sobre ela, a partir de uma leitura da essencialidade dessa linguagem, portanto, fenomenológica. (MEDEIROS,2018)

Uma vez que o teatro contemporâneo coexiste com várias linguagens simultâneas, é verossímil que a escrita teatral de Ortega tenha se apropriado de



elementos que compõem o universo das formas animadas nesta delicada fronteira entre nomenclaturas e concepções, texto escrito e encenação.

Tendo em vista estas questões, este trabalho propõe investigar a dramaturgia de *O Grande Circo Padu*, peça escrita em 1982, ela é o reflexo da trajetória de vida de Ortega nos anos 70, onde esteve à frente da organização de grupos de teatro amadores em Curitiba, com forte identidade de classe, o que equivale dizer que ele foi um representante do teatro de resistência.

Averiguar o hibridismo da dramaturgia, a partir da concepção de gêneros da literatura, ancorada nos estudos de Rosenfeld (2008), Szondi (2001) e Souza (2005), bem como com o respaldo de Amaral (2005), Medeiros (2018) e Perré (1997) no território do teatro de formas animadas, percebendo a relação da forma animada/boneco com o texto dramático e sua encenação, sua forma de se locomover e gesticular, e perfazendo então um percurso de encontro com a obra de Bertolt Brecht, visando demonstrar o *Gestus* social e a sua dramaturgia híbrida em Thomaz, Souza e Lima (2016).

Tendo em vista os pontos apresentados, este estudo busca identificar as características do *Gestus* brechtiano, elaborado para personagens encenados por atores<sup>2</sup>, nas formas animadas da peça teatral *O Grande Circo Padu*, de Ortega. Parte-se do pressuposto de que a proposta teórico-prática de hibridismo no teatro, formulada por Brecht, vem ao encontro dos hibridismos da obra de Ortega, que, assim como o teórico alemão, buscou, em sua obra, despertar o pensamento crítico/reflexivo de seu público. Os elementos relativos ao *Gestus*, ampliados nas interpretações de “bonecos” são, segundo esta proposta, um exemplo dessa proximidade.

Para isso, serão seguidos alguns passos tais como apresentar o teatro curitibano de resistência nos anos 60-70, (SOUSA, 200?; NETO, s/d) demonstrando a consonância de Ortega com esse lugar artístico; apontar definições da escrita para a linguagem de formas animadas; com aporte teórico, demonstrar a consonância da obra desse autor com a teoria de Brecht, apontando as características inseridas ao texto híbrido entre o dramático e o narrativo, ampliado pelas formas animadas; apon-

---

<sup>2</sup> Brecht produziu quase a totalidade de sua obra com atores (a exceção se observa da peça “Um homem é um homem”, de 1925, em que o autor insere uma forma animada).

tar, nas falas das formas animadas de *O Grande Circo Padu* as consonâncias com o *Gestus* brechtiano. (ROSENFELD, 2008; e SOUZA, 2005).

## 2. REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 O TEATRO PARANAENSE DE RESISTÊNCIA

Na cena curitibana dos anos 50, 60 e 70 mesclam-se diversos fazeres teatrais desde a profissionalização deste setor, como o fomento de grupos amadores, advindos de um contexto político nacionalista, e guiados pelo ideal de desenvolvimento econômico, social e cultural, Curitiba se incluía neste projeto político, como explana Sousa:

O projeto de industrialização mostrou-se em Curitiba pelo desejo das elites da cidade em modernizar-se. A partir dos anos de 1950, a cidade passa por uma reorganização do seu espaço urbano seguindo a linha desenvolvimentista, de forte apelo nacionalista. Uma das características mais evidentes desse processo foram as obras realizadas para marcar as comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná em 1953. A materialização desse propósito concretizou-se em diversas construções que, entre outros fatores, pretendia confirmar Curitiba como lugar do poder e referência para demais cidade do Paraná. São desse período as obras do Centro Cívico, o Teatro Guaíra, a Biblioteca Pública, o Colégio Tiradentes, entre outras. (SOUSA, 2010, p.41)

No seguimento deste viés de nacionalismo e desenvolvimento é criado pelo governo do estado do Paraná em 1963, pelo então governador Ney Braga o Teatro de Comédia do Paraná (TPC) com a preocupação de se alinhar ao eixo Rio-São Paulo, no quesito de profissionalizar o teatro e desenvolver a parte técnica, tais como cenografia, figurino, direção e iluminação, ou seja, um desenvolvimento no que tange a encenação teatral, com isto aglutina em Curitiba pessoas interessadas em fazer teatro profissionalmente. (NETO, .s/d, p. 5)

A identidade do teatro paranaense, como também o teatro nacional, tende a se atenuar neste cenário político conturbado, ditado pelo o golpe militar de 1964, com a ascensão do governo ditatorial militar, e o agravamento deste com a instauração do AI-5, Ato Institucional nº 5, um decreto redigido pelo ministro Luís Antônio da Gama e Silva que entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, no qual uma das determinações deste era impor a censura previa em jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. Este decreto fez com que muitos autores driblassem a censura através de metáforas tanto na escrita como na encenação teatral e nas outras linguagens artísticas. Foi revogado em 1º de janeiro de 1979.

O engajamento político de denúncia e crítica ao regime ditatorial instalado no país, e a busca pela renovação da linguagem cênica continuou a nortear o teatro em Curitiba dos anos 70, como também fomentou um grande número de grupos de teatro, montagens de espetáculos e produção textual de autores paranaenses.

Nesta conjuntura, Ortega entra em cena em 1973, na cidade de Curitiba, aos 21 anos de idade, vindo do interior do estado, com uma experiência teatral em Londrina e na sua pequena cidade de Bela Vista do Paraíso. Estabelecido nesta, ele cria e coordena dois Festivais de Música, dois de Artes Populares e quatro festivais de Teatro de Bairros de 1975 a 1979, todos através da Fundação Cultural de Curitiba que ocorreram no Teatro Universitário de Curitiba (TUC), Paiol e Parque São Lourenço. Nesta escola de teatro informal, Ortega acolhia de pedreiros e donas de casa a estudantes, e assim, fomentou a criação de diversos grupos teatrais que atuavam na margem dos palcos oficiais, um teatro que propunha a contribuição para a formação de cidadãos, independente se iriam seguir a carreira teatral, um teatro que fosse fonte de reflexão social.

Assim aponta a socióloga Muller, após a pesquisa e leitura das obras de Ortega, o quão importante à figura deste como porta-voz e líder de grupos atuantes nas artes cênicas do Paraná:

Laerte Ortega apropria-se do sentido da arte como manifestação, comprometida com a voz, os desejos e os ideais de uma sociedade em construção. A sua participação nos processos de criação coletiva foi necessária, indispensável e complementar a ação política. (MULLER, 1999 apud CASTRO, 1999, p.195)

Nos anos 80 Ortega é convidado a coordenar o projeto Carreta Popular por Oraci Gemba, nomeado superintendente do Teatro Guaíra, e inspirado no Teatro de Bairros este projeto destinava-se a apresentações teatrais, dança, teatro de bonecos, circo e música, em várias cidades do estado, inspirado no Teatro de Bairros.

Ortega também foi um agente cultural do setor de circo, o que resultou em projetos a favor das famílias circenses, na melhoria das condições de trabalho no aprimoramento técnico e artístico, trabalho que fez refletir na projeção do circo paranaense, como salienta Castro “Embora seu nome não figure nas publicações oficiais, a Fundação Teatro Guaíra concede a ele à direção do setor.” (Castro, 1999, p.200)

Ortega manteve acesa a vitalidade de grupos amadores dos quais esteve à frente; o grupo “Nós” na década de 70, “Gota Livre”, e “Teatro Experimental Luz Nova”, criado em 1982. Grupos onde ele exercia várias funções além de escrever os textos teatrais e dirigir, ele costurava figurinos, bordava, fazia máscaras e bonecos.

Ortega ocupou um espaço no rádio, como ator e criando e compondo roteiros e diálogos para as rádios novelas diariamente, baseados em notícias de jornais, exercício que provavelmente colaborou na sua dramaturgia.

## 2.2 HIBRIDISMOS NA LITERATURA

Há diferentes arcabouços teóricos que estudam os gêneros literários. Frye divide a literatura em quatro gêneros (lírico, dramático, ficção e épico) (1973); outros teóricos apresentam diferentes olhares. Nesta reflexão, por buscar a teoria de Bertolt Brecht, que apresenta consonância à esta escolha, foram levados em conta os estudos que separam as obras literárias em três gêneros: lírico (subjetividade), narrativo ou épico (objetividade, distanciamento) e dramático (ação em unidade de tempo e espaço).

De acordo com Rosenfeld (2008) a classificação das obras literárias tem sua origem na *República* de Platão e a partir delas definiram-se os gêneros: “Lírico”, “Épico” e “Dramático” com algumas características:

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central \_ quase sempre um “Eu” \_ nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra \_ poema ou não\_ de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, p. 17, 2008)

Porém Rosenfeld irá distinguir dois significados para estas nomenclaturas: o primeiro de ordem estrutural chamado de “substantivo” e são chamados de “A Lírica”, “A Épica” e “A Dramática”, e o segundo refere-se a traços, que significa que mesmo que uma obra seja Dramática ela pode estar imbuída de traços Épicos ou Líricos, ou seja, que toda “obra literária de certo gênero conterá, além dos traços

estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também os traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros.” (Rosenfeld, 2008, p. 18) Os fenômenos literários são múltiplos, porém esta classificação serve para organizar as obras dentro de um contexto de tradição e renovação. Assim, quando Brecht apresenta o “Teatro épico”, ele mostra um substantivo: teatro, com características adjetivas do épico ou da narrativa.

Ressalta que o valor de uma peça teatral não está ligado a pureza dramática desta, quer como obra literária quer como obra destinada à cena.

Uma peça como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. Mas, ainda assim, tal peça pode ter grande eficácia teatral. Exemplos disso são o teatro medieval, oriental, o teatro de Claudel, Wilder ou Brecht. (ROSENFELD,p.22 ,2008)

O gênero lírico, que exprime o estado de alma através de uma voz central, de um Eu com o mundo, é o mais subjetivo de todos, possui como traços estilísticos a não configuração de personagens, o universo se torna expressão de um estado interior, o uso do ritmo e da musicalidade, a voz no presente que indica ausência de distância. Primordial a expressão monológica, não a comunicação a outrem.

O gênero épico não exprime os próprios estados de alma, mas narra o de outros seres, sempre presente através do ato de narrar, os traços estilísticos são a voz no pretérito, uso sonoro e recursos rítmicos, nunca se transforma nos personagens da história narrada, quer comunicar alguma coisa a outros, a história já aconteceu, a voz é no pretérito, o pronome é “ele” o que cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado.

O gênero dramático, personagens apresentam-se autômatos, sendo os traços estilísticos personagens emancipados do narrador, presenciamos uma ação que se desenvolve encadeada, ou seja, cada cena sendo a causa da próxima, em forma de diálogos, o tempo é o presente, unidade de ação, tempo e espaço. Exige a complementação cênica para ser completa.

Assim, quando uma peça de teatro extrapola as fronteiras da dramática e apresenta características narrativas e líricas, como em *O Grande Circo Padu*, é chamada de híbrida, como veremos na análise da mesma.

### 2.3 A LINGUAGEM DAS FORMAS ANIMADAS

Corroboram para a compreensão dos conceitos da dramaturgia no teatro de animação Ana Maria Amaral (1991), Renato Perré (1997), Fábio Medeiros (2018), dentre tantos outros pesquisadores que se debruçam sobre este tema, na medida em que bonecos, máscaras e objetos são extensões do corpo do ator e exigem técnicas e procedimento os diferenciados, como também uma dramaturgia e encenação distinta, baseada em visualidades e imagens.

Como cita Amaral: “Sendo o boneco, por essência, imagem e movimento, ele exige uma dramaturgia específica. Esta não reside em ações e palavras, mas se apoia muito mais em gestos e em momentos de silêncio.” (AMARAL, 1991).

A autora explica essa postura apresentando a singularidade do movimento para o teatro de formas animadas, este, essencial na construção dramática, ela conceitua movimento uma trajetória feita com intenção, e o gesto é um momento desse movimento onde possui consciência desta intenção. Na encenação das formas animadas a magia acontece por conta da relação das formas com o movimento, e a palavra se torna explicativa demais, portanto o silêncio também faz parte da dramaturgia.

Perré (1997) faz uma análise do que é fundamental para a relação homem-ator versus matéria plástica cenicamente expressiva, e identifica alguns princípios comuns para a encenação, porém com uma diferença no critério construtivo entre ator/personagem figura humana e o ator/personagem forma animada.

O ator/personagem possui limitações físicas na estrutura óssea, muscular, articular, e na personagem forma animada é possível ultrapassar e ampliar os limites da figura humana rompendo com a referência do corpo real, reinventando um corpo para a personagem que se dilatou dramaticamente, que se ampliou poeticamente. (PERRÉ, 1997 s/p.)

O autor prossegue, demonstrando que a matéria plástica sem o ingrediente dramático, que é o movimento com intenção, apenas figuraria como uma escultura ou uma instalação plástica. “Os objetos, as formas animadas só deixam de ser esculturas/pinturas quando permitem a atuação e transformação de suas linhas de tensão em função de um conteúdo dramático de registro trágico ou cômico.” (Perré, 1997, s/p)

Perré ainda ressalta que os materiais possuem uma dramaturgia única, que deve ser levada em conta a estrutura plástica da forma/objeto/boneco, bem como a ação como célula do movimento teatral, onde estão contidas todas as informações necessárias que motivam e orientam o movimento, que é o cerne das formas animadas.

Medeiros atesta que além de ser uma linguagem, as formas animadas se aproximam das artes visuais:

A imagem é um elemento que alicerça a animação, pois a animação dá vida a algo que se vê, embora não apenas. Um exemplo prático disso é o teatro de pulgas, que anima o invisível, e mesmo assim requer a presença de um animador (imagem) que com seus movimentos e gestos (imagem) proporciona a animação, ou seja, o que se vê. É na imagem que se concentra a síntese dramática do teatro de animação. O teatro de animação “é a arte da imagem e do movimento”, “suas formas são símbolos”. (MEDEIROS, 2018, p.240)

Essa definição de arte da imagem e do movimento, quando observada à obra em questão de Ortega, desperta o questionamento da função social desses bonecos, que hibridizam a ação dramática desenvolvida por atores/personagem figura humana e ou formas animadas. Na análise da peça *O Grande Circo Padu*, pretende-se entender o *Gestus* de tais elementos de animação. Segundo Thomaz, Souza e Lima (2016):

Para Brecht, *Gestus* seria um conjunto de “gestos, mímicas e falas familiares” que compõe uma pessoa ou um grupo social. Mais que a corriqueira tradução “gesto social”, o termo abrange os movimentos corporais que se desenvolvem nas relações sociais de representantes de diferentes grupos, materializados no palco pela atuação. (p. 54 e 55)

Entender, portanto, a função social dos bonecos, pela apresentação e investigação dos contextos em que se apresentam em cena e das orientações sobre seus *Gestus*, a fim de entendê-los como representantes de grupos sociais a serem sugeridos na peça *O Grande Circo Padu*, é parte fundamental da análise que se segue.



### 3. ANALISE DO TEXTO

#### 3.1 O GRANDE CIRCO PADU

A obra literária de Ortega perpassa gêneros literários, como também linguagens teatrais, entre as quais *O Grande Circo Padu* contempla uma encenação de atores/figuras humanas e atores/formas animadas.

Por meio de elementos encontrados no texto, busca-se demonstrar que o *Gestus* brechtiano pode ser assinalado inclusive nas formas animadas. Esses elementos serão trazidos nesta seção, logo após um resumo sobre os pontos principais da peça, que serão fundamentais para o entendimento da proposta.

O texto *O Grande Circo Padu* se constitui de diálogos destinados a serem encenados por atores e bonecos que atuam por meio de gestos e discursos no palco, pertencendo a uma obra Dramática na acepção chamada de “substantiva”. A segunda acepção refere-se a traços de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo) para adjetivo nos termos lírico, épico e dramático. (ROSENFELD, 2008)

Quanto aos gêneros literários, hibridismo, tanto épico (narrativo) quanto lírico (subjetividade) se encontram presentes. A narrativa é observada, já na primeira fala em que o Padu apresenta o espetáculo que vai se iniciar.

Padu: Atenção, atenção. Senhoras e senhores: venham, venham todos. Vejam as maravilhas de Padu: aquele que não para. Aproximem-se para ver as raridades que trago: belezas que os senhores e as senhoras jamais terão a oportunidade de presenciar, por uma ninharia de dinheiro. Venham todos! Aproximem-se público amante do amor e da beleza, porque eu, Padu, percorri o mundo inteiro e os meus números senhoras e senhores: são as mais belas páginas de esperança do homem, páginas de amor que a história não há de esquecer. Grandiosa plateia, escolhi estes números nos quatro cantos do universo: No norte, no Sul, no Leste e no Oeste. Venham todos! Venham ver as maravilhas de Padu. (ORTEGA, 1999 apud CASTRO, 1999, p.36)

Todas as atrações que Padu anuncia o seguem num cortejo e formam uma coreografia dançada e cantada pelo grupo de atores, que dá continuidade à narrativa, revelando o drama:

É uma história toda multicolor, que vamos mostrar. Tem um palhaço muito brincalhão, tem os animais. Onde estará a nossa dançarina fantoche do amor. Veio bailando na estrela do Leste toda dissabor. Tem um roteiro mui-

to realista, e tem um padrão. Manda em todas as nossas cabeças sempre com razão. Mas neste mundo muitos desconhecem a grande função, portanto sigam conosco esta peça a grande ilusão. De muitos sonhos frustrados de artista, magia e solidão, vividas neste simples picadeiro, única opção, que não difere da vida normal, rotina social. Vamos então começar nossa arte, e ver o final. Lalalaiá.... (ORTEGA, 1999 apud CASTRO, 1999, p.37)

A presença de elementos líricos se faz presente também na voz da personagem Rayana, que através da sua poesia revela a solidão dos artistas circenses, sem espaço e tempo definido:

RAYANA: “A morte é irrevogável, o amor também o é, e só o amor conduz a morte. Onde ficou a minha idade? Nos amores que se foram: não amei, não morri, mas vi todas as gerações brotando da terra e na terra desaparecerem. Vaguei pelos mares da Europa, caminhei pelo deserto do Saara, andei pelas florestas negras da Alemanha e vi a França degolar sua rainha: foi tudo sempre igual, e também desta vez não será diferente. (...)”(ORTEGA, 1999 apud CASTRO, 1999, p.37)

Atores e formas animadas se mesclam nesta obra, onde há momentos de uso de bonecos, tais como o Dragão Chinês e o Elefante, variedades que Padu apresenta no picadeiro, que não possuem textos falados, são bonecos que trazem a visualidade como dramaturgia. Na indicação da rubrica: “O Dragão Chinês será uma alegoria para a abertura da cena de variedades. Deve ser um gigantesco boneco, muito colorido e que dança ao som de uma alegre música”. Bem como na indicação de rubrica referente ao Elefante Indiano: “O Elefante surge poético e caminha lentamente para o centro do palco. Também é um boneco gigantesco”. Boneco Dragão Chinês na montagem de 1982 (foto 1).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Dragão Chinês na montagem de 1982. Sem crédito do fotografo.  
Elefante Indiano na montagem de 2018. Fotografo André Meirelles.



Na (Foto 1) temos o Elefante Indiano em forma de boneco gigante, na (Foto 2), podemos ver uma releitura do Elefante Indiano construído com o corpo dos atores, em *O Grande Circo Padu*, Prova Pública do Colégio Estadual do Paraná, 2018.



Neste artigo trataremos dos dois momentos em que as formas animadas emergem, buscando demonstrar que, mesmo nesse caso, é possível identificar, pelo texto, os *Gestus* (sob a ótica brechtiana) dos “personagens”.

A fábula da peça trata da violência das suas relações íntimas, das dificuldades e conflitos dos artistas na vida circense, e das disputas de poder. Toda a ação se passa em um picadeiro, é o tempo de um espetáculo circense, no qual os artistas apresentam variedades circenses exaltando suas belezas. Existe uma divisão de personagens em constelações, divisão esta que expõe o status social dos personagens, a hierarquia e o tratamento dado aos mesmos, sendo o senhor Padu o dono do circo e “dono” dos artistas, que mantém uma relação tirânica com seus empregados:

Padu: Eu anunciei o Rei que Morre, o Rei que vem do Norte. Porque não fazem o que eu mando?...Por que demoram? Por que não fazem o que eu mando?... Sabem o que nos custa fazer o público esperar? ... E por que fazer o público esperar se ele nos paga? ...Idiotas... Quantas vezes eu tenho que lhes dizer que a plateia compra o nosso trabalho? Adquire direitos sobre nós? Como os direitos que tenho eu, sobre vocês, que me pertencem. (ORTEGA, 1999 em CASTRO, 1999, p.39)

*O Grande Circo Padu* remete a uma metáfora da ditadura militar e do projeto social desenvolvimentista adotado por estes, os personagens da peça ao final se rebelam contra esta relação déspota e abandonam o Circo Padu para criarem seus próprios circos. Serão os “Padus” a reproduzirem a relação autoritária?

RAYANA- E atenção, atenção. Não Percam! Senhoras e senhores: este é o Grande Circo que trago diariamente da Atlântida! Vejam todos por uma ninharia de dinheiro, o mais espetacular palhaço que seus olhos presenciaram: Padu: o palhaço que ri e chora. (ORTEGA, 1999 apud CASTRO, 1999, p.49)

A dramaturgia é toda construída de cenas independentes, são as variedades trazidas de todos os lugares do mundo, tem o teatro do circo com encenação de uma pequena peça, bem como os complementos: tais como “O Rei que Morre”, “A Rainha que não pode chorar” e “Marie de Tolouse: A Mulher Barbada” que podem se intercalar nas apresentações teatrais. Entre estes complementos “O Rei que Morre” a rubrica solicita um enorme boneco que deve se montar na frente da plateia, o personagem Seilite assume o personagem Rei Cacó-Timbó, de ator/personagem figura humana passa para ator/personagem formas animadas.

Segundo Souza (2005, p 89), Brecht aponta as máscaras como uma forma utilizada pelo teatro antigo para chegar ao que ele desejava em sua épica, a quebra

de empatia, o que acontece na cena com a montagem do boneco de Caco-Timbó na frente da plateia, provocando o senso crítico do público com o distanciamento.

SEILITE- (Agora Caco-Timbó) - Antes eu pensava que um rei devia ser sempre rei; mas isso era antes muito antes, bem antigamente. Eu pensava também, como tanta gente ainda pensa, que os reis eram deuses, e como deuses eram eterno no poder e na vida. (...) tome uma posição: \_ E baixe cinco decretos! Faça quatro audiências! Dê duas ordens de prisão! (...) Sou apenas o Rei Caco-Timbó. E todas as noites, em alguma cidade, num circo ou teatro, o palco se ilumina, e eu apareço só para morrer.(...) Olhem bem para mim...Isso! – Primeiro deixo cair um braço: assim! Depois o outro bem deste jeito!

### 3.2 O REI CACO TIMBÓ

O questionamento do Rei Cacó Timbó sobre a posição social de um rei traduzida nos seus *Gestus* sociais e na narrativa da morte sinaliza a efemeridade do poder, conteúdo da peça teatral. Poderia ser a morte de um personagem general?

Souza (2005) traz à tona o *Gestus* como um “gesto simbólico” ou “gesto social”, não confundir com a mímica, mas uma referência a códigos sociais, que como Brecht diria “a existência social determina o pensamento”.

O *Gestus* é, portanto, amplo por perpassar por todas as relações sociais, mas ao mesmo tempo, Brecht repete o adjetivo *bestimmt* (específico) para mostrar que não são todos os gestos ou mímica ou expressões, mas as carregadas de um peso social, como, por exemplo, um homem invocando seu Deus. Essa carga é fundamental para a expressão; o gesto de espantar uma mosca é um exemplo utilizado pelo autor para mostrar um movimento não social. Espantar uma mosca não é um gesto social. O *Gestus* é, portanto, a expressão, em palco, de uma atitude específica, porém reconhecível, é o movimento ou jogo de palavras trabalhados previamente para poderem ser reconhecidos pelo público” (SOUZA, 2005, p. 111).

Podemos observar fotos de diferentes montagens e a solução para a construção do personagem Rei Cacó Timbó, boneco em 1982, (foto 3) e formas animadas em 2018 (foto 4).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Em 1982 com direção de Laerte Ortega no Parque São Lourenço, em 1987 direção de Laerte Ortega no Teatro Guairinha, e em 2018 direção de Hélio de Aquino, Prova Pública do 3º Teatro Integrado no Colégio Estadual do Paraná.



O *Gestus* brechtiano no personagem Rei Cacó Timbó do espetáculo produzido em 1982 e 2018, respectivamente

No outro complemento “A rainha que não pode chorar”, homenagem à Maria Antonieta rainha da França, é representada pelo personagem figura humana e destaca seu *Gestus* social ao mostrar o comportamento de uma rainha a caminho da guilhotina:

Eu sou Toinette, a rainha... nasci predestinada: Vim à luz para ser grande, gloriosa, eterna...E todos decidiram que a minha glória, teria de ofuscar, não só o brilho das estrelas, mas o reflexo da lua no mar. (...) Devo esconder as lágrimas, sob a curva do coração, do lado esquerdo. Devo erguer a cabeça, empinar o queixo e esboçar um leve sorriso de desdém a corte.(...) Devo apumar o corpo, escorregar leve e esguia pelos corredores do castelo (...) Olhem bem o meu rosto...Isso! Ergo a cabeça... nesta posição. Empino o queixo...Bem assim. Fixo os olhos ao longe, desta maneira. Sorrio com desdém...desse jeito. \_ E vou caminhando sem chorar pelos corredores e escadarias do palácio. (ORTEGA, 1999 apud CASTRO, 1999, p.51)

Mais uma vez Ortega sinaliza ao longo do espetáculo a perenidade do poder, tema central da peça, utilizando na narrativa da personagem a ênfase nos seus *Gestus* sociais.

E, ainda, em outro momento, há uma apresentação em que atores se hibridizam, interpretando como se fossem os bonecos. Destes, este estudo busca provocar o questionamento para próximos trabalhos: quando um ator, no contexto apresentado, interpreta como se fosse um boneco, qual a classificação que se pode atribuir à cena?

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Curitiba de Ortega, *O Grande Circo Padu* sinaliza as marcas da resistência ao regime militar numa dramaturgia que retrata os abusos do poder de um dono de circo, utilizando-se de elementos que produzem o distanciamento brechtiano, seja no hibridismo dos gêneros literários, como nas possibilidades de encenação através de figuras humanas ou das formas animadas.

Ortega dedicou sua vida ao fazer teatral e nos deixou uma obra com personagens reais e imaginários repletos de poesia, retratando a brutalidade do dia a dia e as contradições da condição humana, ora na dimensão dos textos fantásticos, ora nos textos carregados da realidade social, todos trazem uma reflexão social seja na forma do texto teatral, seja na concepção da linguagem da encenação com atores e ou formas animadas que aproximam e ou distanciam o público da história.



## 5. REFERÊNCIAS:

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos. Máscaras, bonecos, objetos.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Formas Animadas. Máscaras, bonecos, objetos.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas?** Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

CASTRO, Paulo Afonso de Souza, **O Teatro de Laerte Ortega.** Textos de Sebastião Natalio da Silva Filho. Curitiba: Lua Nova Produções Artísticas, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica.** São Paulo: Cultrix, 1983.

GUINSBURG, Jacob, FARIA, João Roberto. e LIMA, Mariângela Alves de (orgs) **Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, Formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. **Proposições da direção teatral para uma pedagogia com recursos do teatro da animação e/ou da dramaturgia da imagem.** Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas, PPGT/UEDESC, v.2, n 32, p. 238-257, setembro 2018.

NETO,

ORTEGA, Laerte. **O grande circo Padu.** Em CASTRO, Paulo. O teatro de Laerte Ortega. Curitiba: Lua Nova Produções Artísticas, 1999.

PERRÉ, Renato Paulo Carvalho. **O ator no teatro de formas animadas.** Curitiba, edição do autor, Lei de Incentivo a Cultura, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. **A arte de ator.** Tradução: Yan Michalski e Rosayne Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução: Yan Michalski. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

a) ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** SP. Perspectiva, 2008.

SAVARESE, Nicola, BARBA, Eugênio.: Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. **A arte secreta do ator: Um dicionário de antropologia teatral.** São Paulo: É Realizações, 2012.

b) SOUZA, Maurini. **O hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no Teatro de Bertolt Brecht**. 2005. 211f.

Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

c) SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosaf & Naify, 2001.

THOMAZ, Anderson; SOUZA, Maurini; e LIMA, Marcelo. **Categorias sociais da Ópera do malandro**. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/10188/9706>.

Acesso em 09.03.2019.