



34

ANO 23, 2020.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 23, N. 34, P. 1-290, 2020.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Sérgio Luís Costa Ferreira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Luiz Cláudio Cajaíba

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Joice Aglae Brondani

DOCENTES:

Antonia Pereira, Cássia Lopes, Catarina Sant'Anna, Célida Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Érico Oliveira, Evani Tavares, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gil Vicente Tavares, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, João Sanches, Joice Aglae, Leonardo Sebiane, Leonardo Boccia, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

REPRESENTANTES DISCENTES:

Patricia Ragazzon e Otávio José Correa Neto

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

ASSISTENTE EDITORIAL

Cristina Alves de Macêdo

EDITORES ASSOCIADOS

Em foco: O circo: ontem e hoje - Parte I

Eliene Benício

Mario Fernando Bolognesi

CONSELHO EDITORIAL:

Amílcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Gláucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro.

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandra Dumas, Ana Wuo, André Carrico, Angela de Castro Reis, Daniel Marques, Eduardo Tudella, Gil Vicente Tavares, Ivanildo dos Santos, Joice Aglae Brondani, Lillian Vitela, Luiz Cláudio Cajaíba, Marcos Barbosa, Marcus Gois, Maria Izabel Ribeiro, Paulo Alcântara, Suzana Martins, Tais Ferreira, Urânia Oliveira, Walter de Sousa Junior.

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORIAÇÃO:

Igor Almeida

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

IMAGEM DA CAPA:

Anselmo Serrat

Foto: André Motta de Lima

Acervo: Circo Picolino (BA)

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê).

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 23, n. 34 (2020.1) – Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-. 290 p.;

Semestral

Editores associados: Em foco: O circo: ontem e hoje - Parte I; Eliene Benício; Mario Fernando Bolognesi.

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/Brasil
Telefone: 55 (71) 3283-7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

6

Ivani Santana e George Mascarenhas

EM FOCO /

O CIRCO ONTEM E HOJE - PARTE I

9

Mario Bolognesi e Eliene Benício

A EXTRAORDINÁRIA VIAGEM DOS ARTISTAS ITALIANOS: HISTÓRIA DA ITINERÂNCIA DOS CIRCENSES TRICOLORS

12

Alessandro Serena e Fabio Dal Gallo

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI E A LEGITIMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO COMO IMPORTANTE TRADIÇÃO DRAMÁTICA BRASILEIRA

39

Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto

REFLEXÕES SOBRE O CIRCO CONTEMPORÂNEO: SUBJETIVIDADE E O LUGAR DO CORPO

63

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

O CIRCO HOJE: DO HIBRIDISMO À EMERGÊNCIA DE UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

90

Iasmin D'Ornelas Ponsi e Clóvis Dias Massa

REPRESENTING THE LIFE COURSE OF A NINETEENTH-CENTURY AQUATIC ENTERTAINER THROUGH DIFFERENT MODES OF EXPRESSION

114

Dave Day e Margaret Roberts

DENTRO E FORA DA LONA: CONTINUIDADES E TRANSFORMAÇÕES NA TRANSMISSÃO DE SABERES A PARTIR DAS ESCOLAS DE CIRCO

142

**Daniel de Carvalho Lopes, Erminia Silva e Marco Antonio
Coelho Bortoleto**

O MODO DE ATUAÇÃO MELODRAMÁTICO: PISTAS EM LES ENFANTS DU PARADIS (MARCEL CARNÉ, 1945)

164 **Paulo Merisi**

PIOLIN, CADILAC ET LA TRADITION DU PITRE: MAFALDA MAFALDA, CLOWNETTE MARIA ET L'ÉLARGISSEMENT DE LA SCÈNE CLOWNESQUE VIVANTE

179 **Laura Marques de Souza Salvatore e Philippe Goudard**

PERSONA /

ANSELMO SERRAT: UM INVENTOR DE SONHOS

200 **Eliene Benício, Fabio Dal Gallo, Mario Bolognesi e Simone Requião**

REPERTÓRIO LIVRE /

O JOGO DRAMÁTICO E O MIMO: CORRELAÇÕES ENTRE JEAN-MARIE CONTY E JACQUES LECOQ

216 **Ismael Scheffler**

BEN JONSON: A NARRATIVA DE UM TEATRO QUE ATRAVESSOU TRÊS REINOS

248 **William Soares dos Santos**

UM OLHAR SOBRE OS CURRÍCULOS DAS LICENCIATURAS EM TEATRO DO BRASIL: ARTICULAÇÕES E REVERBERAÇÕES DA CENA CONTEMPORÂNEA

274 **Fernanda Areias Oliveira**



EDITORIAL

IVANI SANTANA
GEORGE MASCARENHAS



ARTE: RESISTÊNCIA E IGNIÇÃO

Strange Tools, este é o postulado que o filósofo Alva Noë¹ procura desenvolver para refletir sobre a Arte, ou ainda, que ele nos ensina a razão pela qual a Arte nos faz refletir. Talvez a forma mais acurada de tradução para o português seja “instrumento singular”. Adotamos essa tradução por considerar instrumento o meio pelo qual o artista se expressa, e também por ser definido como um “implemento útil e necessário para efetuar uma ação física qualquer”²; enquanto o adjetivo singular pode ser compreendido como excepcional, raro, inusitado, peculiar ou exclusivo. Nossa escolha, a qual escapa portanto da correlação direta dos termos que nos levaria à tradução de tal conceito como «ferramenta estranha”, justifica-se por entender que o autor assume a Arte de forma análoga à filosofia, pois ela também tem o papel de nos interrogar sobre a vida, sobre o

1 NOË, Alva. *Strange Tools: art and human nature*. New York: Hill and Wang, 2015.

2 Definição de “instrumento” e “peculiar” encontrada em *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 15 set. 2020.

mundo e sobre nós mesmos, propondo novas possibilidades de organização. A Arte não busca por comprovações ou utilidades, seu foco está em propor, de forma muito própria, novas ignições e questionamentos. A forma de proceder da Arte está para além das formulações e reflexões de conceitos e lógicas transmitidas pelas ciências, afinal, ela é um “instrumento singular” justamente pela forma de ser e de propor. O caminho que a Arte estabelece é este de nos tirar da zona de conforto, do lugar comum, e desafiar-nos por meios inimagináveis, bem como por ações completamente cotidianas e comuns à primeira vista.

A Arte que aqui nos referimos indica a grande área na qual todos os campos artísticos estão envolvidos. Nesse sentido, estamos apontando tanto para a Arte conceitual, como também para a *trompe l’oeil*, ou mesmo a natureza morta. Estamos indicando os concertos experimentais de música, assim como a cantiga de roda. Estamos pensando nas performances, bem como no teatro convencional. De todo modo, a Arte é sempre um instrumento para nos provocar seja pelo riso, pela indignação, pelo susto, pelo deleite, pela mensagem, ou todas as outras sensações que a experiência artística e estética podem nos proporcionar. Da sua abstração ao seu literalismo, a Arte oferecerá sempre modos singulares de propor uma autoinvestigação em concomitância à exploração do contexto no qual se vive. Por isso, este “instrumento singular” é tão temido por alguns e aclamado por outros. Por esta razão, a Arte será sempre a resistência e a ignição de um povo.

A edição que apresentamos é uma dessas resistências. Ela chega em um momento crítico para a humanidade, quando está sendo necessário repensar o que estamos fazendo conosco, com o outro e com o planeta que habitamos. A pandemia que parou o mundo impactou todas as esferas de forma contundente e, nas Artes, ela foi avassaladora. Espaços culturais – teatros, cinemas, galerias, circos etc. – foram fechados em virtude do isolamento social devido ao COVID 19, alterando assim as formas de se fazer e de sentir Arte, agora realocada para o espaço virtual. Artistas buscam criar outras concepções, conceber outras estéticas, produzir outros mecanismos que sejam possíveis para a realidade do presente-ausente. Como seres evolutivos acumulamos, ao longo da nossa trajetória, uma série de adventos que buscam aproximar os entes distantes. Do sinal de fumaça às videoconferências, passando por pombo correio, cartão postal e código morse, o ser humano situado em seu contexto durante toda sua história evolutiva, buscou

aproximar aqueles que estavam remotos. Nesse contexto, o que nos preenche, mais do que nunca, são os momentos em que estamos imersos na experiência artística, seja envolvidos numa literatura, escutando música, assistindo um filme ou tantas outras configurações que foram iniciadas ou reativadas por conta da atual situação.

O trabalho esmerado de meses de produção da *Revista Repertório* sobre o Circo, iniciado quando jamais imaginaríamos estar atravessando uma situação mundial de saúde pública, é lançado agora em tempos pandêmicos, esperando ser um sinal de resistência e ignição para novas ideias. Sendo assim, brindamos o público com a edição, número 34, com o tema “O circo ontem e hoje”, a qual contará com uma segunda edição que em breve será lançada. Os diversos artigos apresentam o aspecto histórico do Circo, seu surgimento e existência no Brasil, as mudanças conquistadas com a contemporaneidade, os novos trabalhos corporais e os novos corpos que agora se apropriam desse campo, dentre outros temas de igual relevância. As reflexões, discussões e apresentações de novos conceitos, ideias, metodologias e obras circenses demonstram como a Arte é capaz de suscitar novos pensamentos e outras compreensões não apenas do próprio Circo, mas também de corpo contemporâneo e de mundo.

Neste momento tão impactante em nossas vidas, esperamos que as edições sobre o “Circo ontem e hoje”, frutos do Iº Seminário Internacional de Circo, que ocorreu em outubro de 2019, possam servir como um oásis em meio ao contexto de saúde pública, social e político que estamos atravessando, e que também sirvam como ignições para os nossos leitores, sejam em seus próprios fazeres artísticos ou em suas reflexões sobre a vida.

EM FOCO

O CIRCO ONTEM E HOJE - PARTE I

**MARIO FERNANDO BOLOGNESI
ELIENE BENÍCIO**

BOLOGNESI, Mario Fernando; BENÍCIO, Eliene.
O circo ontem e hoje - parte I.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **9-11**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.36836>

O CIRCO ONTEM E HOJE foi o tema que escolhemos para realizar, em 2019, na Escola de Teatro da UFBA, o I Seminário Internacional de Circo, entre os dias 08 e 10 de outubro. Saímos do evento com a certeza de que os estudos sobre o circo no Brasil e no mundo estavam bastante intensos e ampliados, e que realizaríamos um número da *Revista Repertório* sobre o Circo. Não imaginávamos que receberíamos uma quantidade considerável de artigos (16), com temáticas tão diversas. Tivemos, então, que os distribuir em dois números: o atual, 34, e o próximo, 35. O “Em Foco” desses dois números da *Repertório* traz oito artigos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que se voltam às artes circenses, com grande diversidade de abordagens. Esses artigos foram agrupados em subtemas que revelam o campo expansivo de investigações que têm as artes circenses como objeto de estudos, em diversas áreas de conhecimento: artes cênicas, educação, educação física, história, psicologia, dentre outras.

O “Em Foco” deste número 34 apresenta estudos direcionados à História do Circo e ao Circo e Teatro Brasileiro, com novas perspectivas. O Circo Contemporâneo é aqui analisado a partir de pesquisas voltadas ao corpo do artista e à construção de uma dramaturgia própria a esta arte. O Circo e o Esporte revelam pesquisa que trata desta relação no século XIX. Em Circo e Educação, o artigo apresentado volta-se à transmissão de saberes através de escolas circenses. Em relação à Atuação, o tema do melodrama faz-se presente, como modelo consagrado, passível de metodologia para atores e atrizes. Quanto ao Palhaço, o estudo publicado aborda dois conhecidos palhaços brasileiros e abre espaço investigativo a duas palhaças.

A diversidade de artigos aqui apresentada – e que continuará no número 35 da *Repertório* – é estímulo e incentivo à continuidade e à abertura de novas pesquisas em artes circenses.

Que viva o circo!

MARIO FERNANDO BOLOGNESI: é professor visitante da Escola de Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

ELIENE BENÍCIO: é professora da Escola de Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

EM FOCO

A EXTRAORDINÁRIA VIAGEM DOS ARTISTAS ITALIANOS: HISTÓRIA DA ITINERÂNCIA DOS CIRCENSES TRICOLORES

*THE MARVELLOUS JOURNEY OF
ITALIAN ARTISTS: HISTORY OF THE
TRAVEL OF THE TRICOLOR CIRCUS*

*EL MARAVILLOSO VIAJE DEL LOS ARTISTAS
ITALIANOS: HISTORIA DELLA MARCHA
MUNDIAL DEL CIRCO TRICOLOR*

**ALESSANDRO SERENA
FABIO DAL GALLO**

SERENA, Alessandro; DAL GALLO, Fabio.
A extraordinária viagem dos artistas italianos: história da itinerância
dos circenses tricolores.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **12-38**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35669>

RESUMO

Através da exposição da história do circo, com atenção específica ao período moderno, destaca-se o papel central dos artistas italianos na difusão e na popularidade desta forma espetáculo no mundo. A formulação de considerações de caráter antropológico e sociocultural permite sublinhar a influência que o fenômeno da itinerância circense exercitou no desenvolvimento de um modelo de organização particular, a empresa familiar, que permitiu, nas lonas italianas, alguma das realizações mais significativas. Tendo em consideração os dias atuais, mostra-se a importância da viagem como escolha de vida e sistema de circulação dos espetáculos para as companhias de circo contemporâneo italianas.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Itália. Viagem.
Mundo. História.

ABSTRACT

The study of circus history, with special attention to the modern era, points out the crucial role of Italian artists in circus diffusion and popularity all over the world. Anthropological and sociocultural considerations make clear the influence of itinerancy in the development of a peculiar organizational model, the family enterprise's one, some of whose most relevant examples are the Italian tents. Analyzing the present situation, it's evident the importance of travel as life choice and as shows' distribution system for the Italian contemporary circus companies today.

KEYWORDS:

*Circus. Italy. Travel. World.
History.*

RESUMEN

A través del análisis de la historia del circo, prestando especial atención al período moderno, se destaca el papel central de los artistas italianos en la difusión y popularidad de esta forma de espectáculo en el mundo. La formulación de consideraciones de carácter antropológico y sociocultural permite subrayar la influencia que ejerció el fenómeno de la itinerancia circense en el desarrollo de un modelo de organización particular; la empresa familiar. Esta permitió que se desarrollaran en las carpas italianas, algunas de las propuestas más significativas. Teniendo en cuenta los días actuales, destaca la importancia de los viajes como opción de vida y el sistema de circulación de espectáculos para las compañías de circo italianas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE:

*Circo. Italia. Viaje. Mundo.
Historia.*



AS ORIGENS DA ADMIRAÇÃO

A ITÁLIA teve e tem um papel central na difusão do circo no mundo. Os seus artistas contribuíram de maneira fundamental para difusão dessa forma de arte em cada continente, alcançando frequentemente o ápice tanto na performance artística quanto na capacidade empresarial. Antes de analisar o desenvolvimento da valiosa influência que os italianos exerceram no circo internacional, é necessário lembrar que as disciplinas circenses têm sua origem marcada muitos séculos antes da fundação do primeiro circo moderno, de forma que é possível compreender como a itinerância - elemento essencial na operação e difusão do circo (sempre fez parte da vida de acrobatas, malabaristas e palhaços.¹

ENTRE XAMÃS E BOBOS

As técnicas que hoje são denominadas de circenses estão entre as mais antigas formas de espetáculo. Seus vestígios chegaram até nós por meio de ilustrações em vasos, pinturas, afrescos, esculturas de bronze ou de pedra, para testemunhar, nos vários períodos históricos e nas diversas culturas, a presença de artistas protocircenses e o interesse que despertavam. (TORESELLA, 2012)

1 Este artigo atualiza e amplia considerações expostas por Alessandro Serena em duas pesquisas desenvolvidas para o "Relatório italianos no mundo" da Fundação Migrante, publicadas da Tau, em 2016 e 2017.



FIGURA 1: Estátua de acrobata conservada no Museu Arqueológico Nacional de Taranto, Itália
Fonte: Arquivo do Centro Educativo di Documentazione dele Arti Circensi (CEDAC), Verona- Itália.

Os historiadores concordam com a afirmação que, nas origens, essas disciplinas se delineavam como práticas correspondentes com atividades religiosas ou místicas, também de tipo xamânicas, e que somente em seguida assumiram configurações lúdicas e de ginásticas. De fato, o círculo que se cria ao redor dos artistas, assim como o acrobata em determinada posição, simboliza o círculo da vida e da morte. No ocidente essa aceitação terá valor na Creta Pré-Helênica, na Grécia, depois em Roma, até a Idade Média. Com o tempo, temas religiosos e ritos perdem sua essência espiritual e se tornam jogos e entretenimentos, mas o significado original persiste de uma maneira mais ou menos inconsciente, mesmo quando é obscurecido e coberto por camadas de significados. (DEONNA, 1953)

É em Roma, com a filosofia do *panem et circenses*, que se codificam essas formas de entretenimento, levando-as ao máximo esplendor. Elas são realizadas, principalmente, nas estradas por malabaristas (*pilarii*), acrobatas (*petauristae*), equilibristas (*funambuli*) e artistas itinerantes genéricos (*circolatores*) e a demanda crescente por performances cada vez mais espetaculares os obriga a se aperfeiçoar e se tornar profissionais cada vez mais virtuosos. (SAVARESE, 1996; VERDONE 1970) Os padres da Igreja, e em particular Tertuliano com seu *De Spectaculis*, associaram todo tipo de entretenimento aos jogos cruéis dos circos, tentando impedir sua difusão.

Isso causa, por volta do século IV, uma migração maciça de artistas que adquirem o caráter de nomadismo que se tornou peculiar. O primeiro objetivo desse êxodo colorido é Bizâncio, onde a disponibilidade da corte para criar espetáculos grandiosos garante a continuidade dos trabalhos entre a Antiguidade e a Idade Média.

A queda do Império Romano do ocidente foi seguida do longo e complexo período da Idade Média, durante o qual quase todos os testemunhos inerentes aos artistas populares advêm de documentos institucionais que, ao indicar uma censura feroz e intransigente de cada forma da apresentação, confirmam a marcante e difundida presença. Parece haver uma cortina escura sobre esses artistas, mas mímicos, malabaristas, menestréis, às vezes tolerados em residências particulares e feiras de vilas, embora suscetíveis à excomunhão, perambulam continuamente e conseguem sobreviver. De acordo com Muratori (apud DRUMBL, 1989), bobos da corte, poetas, mímicos, cantores, charlatães e cavaleiros praticam sua profissão movendo-se, em busca de alguma oferta, em vilarejos remotos, por praças e mercados, de uma festa para outra e até em cortes banidas. Os mercados e feiras, embora ainda não tenham a importância que terão no final da Idade Média, já são um importante ponto de encontro para as várias classes sociais. (LE ROUX, 1889)

Um dos principais motores da fase histórica que começou no século XVI e culminou nas primeiras décadas do século XVII é a chamada “inundação demográfica” que atingiu as principais cidades europeias causando uma aceleração no consumo, no movimento de bens e informações. Os governos locais acompanharam esse crescimento com medidas de urbanização que acabam redesenhando as faces das cidades, delimitando espaços, tentando orientar, rejeitar e canalizar, mesmo com ações policiais, o grande número de viajantes e desempregados. É por volta de 1540 que há, em muitas partes da Europa, uma intensificação simultânea e generalizada de medidas contra pobres e estrangeiros, que visam coibir a chegada de falsos mendigos, estrangeiros que possam introduzir pragas e, em geral, daqueles que se consideram pouco recomendáveis. As disciplinas do espetáculo popular continuam alimentando a imaginação de escribas e contadores de histórias e são usadas para dar força a histórias e lendas, mas a imagem divulgada não é positiva. O bobo da corte é um personagem amaldiçoado e perigoso, cuja atividade é frequentemente aproximada àquela da prostituta: ambos fazem uso do corpo para despertar prazer – embora deva ser objeto de

penitência –, frequentam os mesmos lugares (praças, ruas, tabernas), não têm moradia fixa ou lugar específico na sociedade.

REORGANIZAR O CAOS

A partir do século XV, os saltimbancos começam a se organizar e fundam as primeiras companhias itinerantes. Esse processo é favorecido pela afirmação de feiras, ponto de referência vital para comerciantes de todos os tipos, bem como local de encontro e entretenimento para as pessoas comuns, sendo, por excelência, o local onde se assiste às performances das companhias itinerantes. Estas se mudam e se movem de acordo com as mais renomadas feiras europeias, conscientes de encontrar um terreno fértil para o seu trabalho. Na França, as feiras mais importantes são as de Saint Laurent, Saint Germain e Saint Ovide. Na Rússia, é muito famosa a feira realizada em frente ao Kremlin. Na Inglaterra, é muito bem-sucedida a Bartholomew Fair. Confirmando o interesse que se manifesta pelas disciplinas do espetáculo popular e pelo virtuosismo do corpo, em 1589, em Paris, foi publicado um volume sobre acrobacias: o *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, escrito pelo italiano Arcangelo Tuccaro, com uma dedicatória ao rei de Nápoles.

Aos poucos, as inúmeras atividades itinerantes passam da rua para os locais usados para entretenimento. O nascimento oficial do circo, no sentido que é dado hoje a essa palavra, pode ser datado de 1768. Philip Astley, um ex-militar britânico, decide apresentar seus shows equestres em uma pista circular dentro de um edifício estável que eram acompanhados com diferentes performances e artistas, como músicos, um homem forte, um malabarista, um equilibrista, cães treinados, acrobatas e peças cômicas. (DE RITIS, 2019) O enorme sucesso dessa forma de espetáculo inédita, mas em seus vários componentes milenar, se deve à nova conformação social que a Europa vai desenvolvendo ao enfrentar a primeira revolução industrial. Para a grande quantidade de semianalfabetos que saem do campo e lotam as grandes cidades, um espetáculo visual é, sem dúvida, mais adequado que muitos outros.

Nasce também o “primo” do circo, que é o teatro de variedades e logo cada país tem sua própria denominação: *varieté, ministrel, spezialitatentheater, music hall*

e *vaudeville* etc. Rapidamente se constituem verdadeiros circuitos de variedades e circos estáveis, proporcionando extraordinária vitalidade a todas as artes acrobáticas e forçando os empresários a buscar continuamente por atrações sensacionais capazes de satisfazer um público cada vez mais exigente.

Cada grande cidade possui pelo menos um edifício dedicado a essa forma de entretenimento: Viena tem três, Paris 11, Berlim e Londres cerca de 30; em Roma há o Salão Margherita, Eden e Olympia. O artista circense e de variedades, agora definitivamente aceito, cria todos os órgãos que indicam a ascensão de uma ordem profissional: nascem associações de classe, são impressos almanaques e revistas, em Londres até um jornal, *The Era*, destinado a operadores e espectadores do setor, com difusão comparável à dos principais jornais.

O grande crescimento para busca de espetáculos circenses faz de modo que, ao longo de 30 anos, em toda Europa, os artistas de rua passaram por uma profunda metamorfose: na primeira metade do século XIX, eles ainda eram chamados de saltimbancos e obrigados a atuar em praças e mercados. Depois, de repente, eles alcançam um *status* invejável. Eles viajam usando meios de transporte modernos e ficam em hotéis confortáveis; eles ganham muito dinheiro, podem se relacionar com pessoas importantes, escritores, poetas, pintores e pessoa do teatro.



OS ITALIANOS À CONQUISTA DO MUNDO. DOS CIRCENSES PIONEIROS AOS CIRCENSES DO SÉCULO

A história do circo moderno não seria a mesma sem a contribuição dos italianos, que no início desta forma de espetáculo contribuíram de maneira essencial à sua difusão mundial e ao desenvolvimento das técnicas circenses em cada país. Entre os pioneiros italianos que entre os séculos XVIII e XIX levaram o circo para todos os cantos do mundo fazendo-o popular, os mais importantes são, sem dúvida, Antonio Franconi, Alessandro Guerra e Gaetano Ciniselli.



FIGURA 2: Alessandro Guerra
Fonte: Arquivo do Centro
Educativo di Documentazione
dele Arti Circensi (CEDAC),
Verona- Itália.

Chegando à França em 1756, Antonio Franconi (1737-1836) realizou por alguns anos diversos trabalhos, em particular de funâmbulo, e se torna um bom treinador de pássaros, principalmente falcões. Ao obter permissão para trabalhar em uma sala coberta, ele monta uma pista de 13 metros e apresenta programações com pantomimas equestres, acrobatas, saltadores e funâmbulos. Em 1792, naturalizado como cidadão francês, ele se estabelece em Rouen, onde continuou fazendo espetáculos. Mais tarde, ele constituiu o Cirque Olympique em Paris, que terá muito sucesso. Se aposenta em 1809, deixando a direção para seus filhos Laurent e Henri, escritores famosos de hipodramas que mantêm o nome Franconi reconhecido por quase um século.

Alessandro Guerra (1790-1856), proprietário de um importante complexo e responsável por boas turnês no exterior, foi um precursor dos diretores das companhias circenses itinerantes. Cavaleiro de cartaz com os irmãos Amato, Gaetano Ciniselli e Orazio Filippuzzi, realiza exercícios de equilíbrio no cavalo e malabarismo com espadas e punhais, salta no meio de barris abertos e toca instrumentos

diferentes. Apresenta a pantomima *La Gran Giostra*, um torneio entre cavaleiros armados com lanças, dardos, pistolas e sabres. Por seu caráter muito autoritário, a garra e a força na atividade de cavaleiro, recebe o apelido de “O Furioso”. Ele se casa com a filha de Bach, dono de circo, e com o circo do sogro viaja por toda Europa. Entre os melhores alunos do instrutor de equitação mais apreciado da época, François Baucher, está Gaetano Ciniselli (1815-1890) o qual se tornou um excelente cavaleiro e foi contratado pelos Franconi em Paris onde consegue sucesso ao apresentar cinco cavalos puro-sangue que se tornariam famosos. São eles: Monte-Cristo, Mazzappa, Lúçifer, Capriccio e Domino. Em seguida, ele se muda com sua empresa equestre para Berlim, onde funda um edifício que, apesar de várias gestões, permanecerá ativo por anos. Depois ele colabora com o empresário Magnus Hinnè, e se casa com a irmã dele Guglielmina, uma excelente cavaleira. Junto com ela, com as filhas Emma, Virginia, Carolina e com um grupo de 40 cavalos, 12 dos quais de alta escola, ela viaja por toda a Europa, principalmente na Holanda e na Suíça. A partir de 1850 ele começou a atuar também na Itália com resultados positivos. Em Milão é construído um prédio para seus shows, que dará lugar, depois ao Teatro Dal Verme. O rei Vittorio Emanuele tem grande estima em relação aos Ciniselli, tanto que doa a eles quatro garanhões dos estábulos reais e concede a Gaetano o título de cavaleiro honorário de S.M. o rei da Itália. Isso permite que Ciniselli nomeie seu complexo de Real Circo Italiano quando, em 1871, ele realiza uma turnê na Rússia, onde fundou um circo estável em São Petersburgo – ainda hoje ativo – e em Moscou. Após sua morte, seus filhos Scipione e Ernesto fundaram um circo em Varsóvia, enquanto Andrea assumiu a administração dos prédios russos, que após a Revolução Soviética se tornariam órgãos do Estado.

A presença de diretores italianos na Rússia que, de acordo com Kuzbetzov –publicação de 1931–, na época, tinham alta consideração, estimulou a chegada de muitos artistas compatriotas naquele país e o mesmo aconteceu em outros países. Um outro exemplo da difusão dos talentos italianos é o caso dos Chiarini, uma das dinastias mais antigas do entretenimento popular, cuja atividade nas disciplinas mais díspares – cavaleiros, equilibristas, mímicos, manipuladores de marionetes – é evidenciada por inúmeros documentos. Os seus antepassados dos Chiarini são ativos em 1580 na feira de Saint Laurent; em 1710, eles aparecem no Theatre des Funambles, no Boulevard du Temple, em Paris; em 1779, um de seus parentes realiza shows de malabarismo e marionetes em Hamburgo e em 1783 um

equilibrista Chiarini é contratado no Théâtre des Grands Danseurs du Roi. No final do século XVIII, os Chiarini são admiráveis cavaleiros que se apresentam em toda a Europa. Naquele período se destaca Angélica, filha de Francesco, uma das primeiras estrelas equestres femininas, que foi solista nos shows de Philip Astley, depois fez turnê com vários complexos e, finalmente, atuou com os Franconi em Paris. Na primeira metade do século XIX, outros Chiarini, em parceria com os Averinos, tiveram sucesso com inúmeras pantomimas circenses. Na segunda metade do século retrasado, Giuseppe (1823-1897) tornou-se famoso por suas aventurosas turnês em todo o mundo: além da Europa, ele visitou a América do Norte, América do Sul, Austrália, Nova Zelândia, Índia, Indonésia, Java e África do Sul, tornando-se uma importante referência para os diretores dos circos italianos do século XX.

Os artistas circenses italianos estavam entre os mais requisitados, a ponto de muitos estrangeiros usarem apelidos italianos para se cobrirem com uma espécie de “próximo exotismo” e se venderem melhor: Cinquevalli, Corradini, Salerno... Deve-se dizer que o sucesso dos italianos no exterior ocorreu em situações particulares, não porque todos eles eram estrelas aclamadas, mas porque a condição de miséria em que estavam em seu país foi tamanha, ao ponto de provocar neles uma reação fisiológica. Isso levou à ampliação do repertório, à contaminação entre gêneros e à acentuação do nomadismo, sendo, de acordo com Meldolesi (2003), a única maneira de encontrar novas praças e novos mercados e, assim, escapar da fome.

A situação dos circenses permanecerá ambígua por muito tempo. Em 1903, o historiador francês de circo George Strehly (1903) qualificou os artistas em três classes: os acrobatas, que atuando nas praças e mercados são considerados proletários do circo; artistas ligados a um complexo itinerante, que podem ter bons salários e condições de vida decentes; e finalmente os artistas independentes, que se exibem nos teatros de variedades ou nos grandes circos estáveis das capitais mais importantes. No entanto, é inegável que, no século XX, a condição social dos artistas melhora de maneira notável até que surgem situações em que os artistas circenses são considerados celebridades, ídolos. Entre os italianos que continuaram atuando nos principais centros de entretenimento do planeta, alguns dos exemplos mais excelentes são o lendário transformista Leopoldo Fregoli, o trapezista Genesio Amadori, o primeiro europeu a executar o triplo salto mortal

e que morre após uma queda durante uma performance em Liège, e os palhaços Fratellini. Estes últimos chegam a lecionar no Vieux Colombier de Jacques Copeau e são admirados por artistas do calibre de Jean Cocteau.

Os italianos também se destacam nas disciplinas equestres: os dois irmãos Frediani – Guglielmo “Willy” e Aristodemo “Beby” – são os primeiros no mundo a executar a coluna composta por três homens a cavalo em 1908 e são contratados juntamente com o aluno René al Barnum & Bailey na América. Em 1934, Ernesto Cristiani e seus cinco filhos, entre os quais se destaca Lucio, são contratados como acrobatas a cavalo no Medrano em Paris. No ano seguinte, desembarcaram nos Estados Unidos onde fundaram a Cristiani Bros Circus, um dos maiores da década de 1950. Entre as artistas que precisam ser mencionadas se encontra Cipriana Portner-Folco, a única mulher que, naqueles anos, era capaz de executar um salto mortal sobre cavalo e foi contratada, junto com seu irmão e cunhado, para atuar nos principais circos da Europa, graças à execução do passo a dois. A dinastia Caroli que desde o início do século XIX passa pelos picadeiros de todo o mundo, no início do século seguinte, dá origem a Erico Caroli, que talvez seja o cavaleiro mais talentoso de todos os tempos. Enrico, com seus irmãos Ernesto e Francesco, surpreende o público da Europa com números excepcionais, formando sucessivamente um trio de palhaços, Les Francescos.

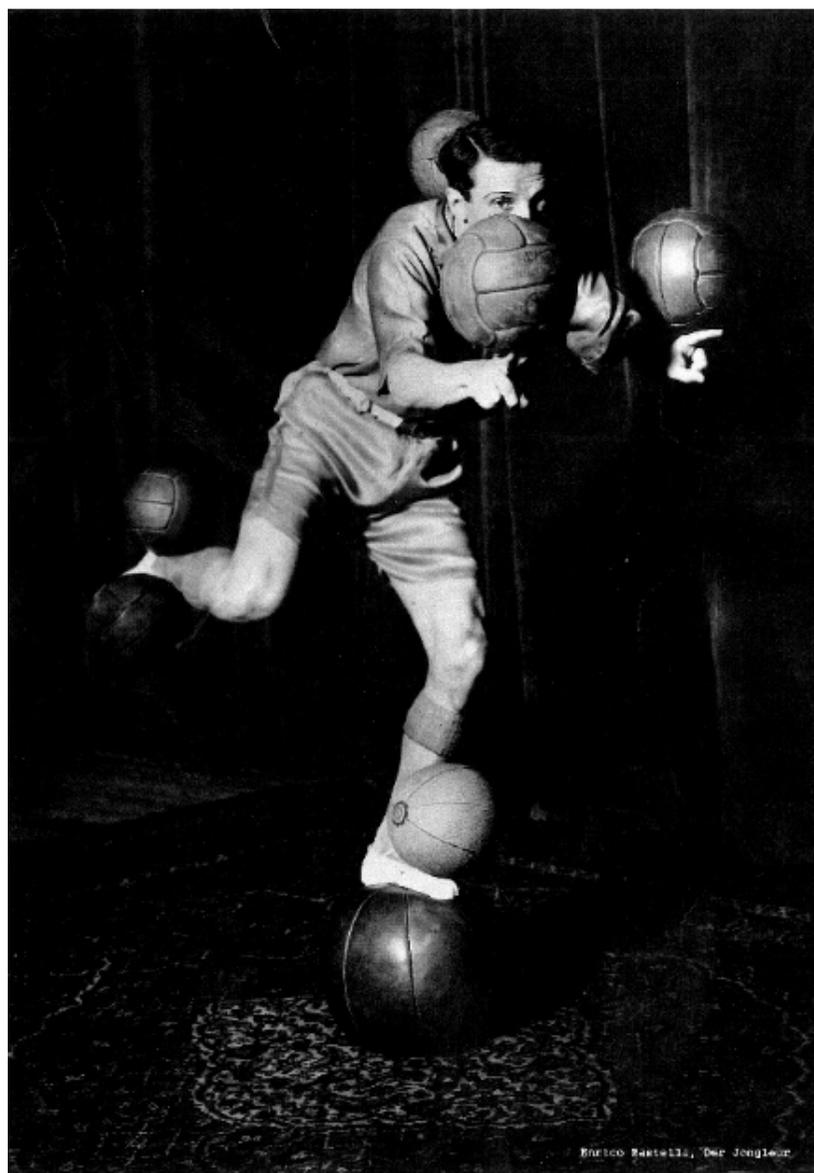


FIGURA 3: Enrico Caroli
Fonte: Arquivo do
Centro Educativo di
Documentazione dele
Arti Circensi (CEDAC),
Verona- Itália.

O acrobata Alberto Braglia, tricampeão olímpico de ginástica artística, após seus sucessos esportivos, chega no mundo do circo e do Music Hall, obtendo vários contratos nos circuitos dos Estados Unidos e da França. O século XX também encontra Enrico Rastelli, o intérprete máximo do malabarismo italiano que obtém grande sucesso nos Estados Unidos, na França e na Alemanha graças ao seu virtuosismo incomparável. Exemplo de destaque é o truque de malabarismo de oito pratos executado com um vaso mantido equilibrado na testa, pulando a corda com uma perna enquanto a outra está ocupada girando um aro. Rastelli, acima de tudo, se destacou, de acordo com Senelick (apud BANHAM, 2000), pela sua intangível presença cênica.

FIGURA 4: Enrico Rastelli

Fonte: Arquivo do Centro Educativo di Documentazione dele Arti Circensi (CEDAC), Verona- Itália



AS GRANDES DINASTIAS EM VIAGEM

Na segunda metade do século XX, a lona se estabelece como o local do circo por excelência. Na Itália, se desenha um mapa de relações entrelaçadas entre famílias circenses e nasce uma verdadeira comunidade itinerante. Do ponto de vista sociológico, é interessante distinguir o movimento contínuo dessa comunidade do conceito de mobilidade. Se esta última é uma indicação de desenvolvimento, de mudança em resposta a novos estímulos e novas situações, então a do circo não é mobilidade real. Seus movimentos não produzem mudanças em sua comunidade interna, mas são caracterizados como uma sucessão fixa e imutável de ações, projetadas para controlar uma situação constante que tende a se distanciar do mundo exterior. No entanto, seria um erro enquadrar a relação entre o circo itinerante e o mundo exterior apenas em termos de uma visão fechada e conservadora. A natureza itinerante também é um grande estímulo ao confronto e ao diálogo: sob a lona coexistem diferentes maneiras de ver o mundo. Mulheres e homens com diferentes origens e credos se alternam e se encontram, o que contribui para valorizar a comunidade. A proteção dos próprios hábitos, muitas vezes vivida de maneira intensa e ostensiva, anda de mãos dadas com o respeito pelas realidades locais que se encontram. Em suma, a viagem garante ao circo uma respiração atenta à universalidade. Dentro do círculo de serragem, há um equilíbrio milagroso entre a força centrípeta e a centrífuga.

Nos anos 20 do século XX – e ainda mais com a introdução da lona –, começou a ser definida a conotação antropológica particular do circo de condução familiar, que caracterizará a história seguinte do circo italiano e europeu. A empresa de circo é de fato parte de um sistema sociocultural no qual a família desempenha um papel fundamental. Este tipo de empresa é, em essência, uma estrutura múltipla, com relações patriarcais e múltiplas unidades conjugais que compartilham a atividade de trabalho e o local de residência, semelhantemente, em certo sentido, ao modelo camponês, com o cuidado dos animais e muita atenção aos elementos atmosféricos.

A família se estabelece como fundamento da identidade pessoal. Não é apenas o âmbito em que os casamentos são decididos e controlados, as linhas de sucessão definidas, as alianças sancionadas, mas também constitui uma rede de

trocas e apoio recíprocos que fortalecem, mas também desordena e mistura as linhas de descendência e pertencimento. Essa centralidade das relações de parentesco ocorre paradoxalmente em uma situação de pulverização de núcleos familiares, com componentes espalhados por todo o mundo, num vaguear entre o nomadismo e a vida das estrelas do mundo do entretenimento. (FRANCO apud SERENA, 2008)

Longe de ser apenas um fenômeno do século XVII e XIX, a itinerância é uma característica que acompanha o circo até os dias de hoje. Os séculos XX e XXI não veem diminuição da presença de artistas italianos em espetáculos de todo o mundo.

Se na primeira metade do século XX a migração envolve artistas individuais – as grandes personalidades da época, exigidas como estrelas em todos os lugares – mais do que as empresas organizadas, desde a Segunda Guerra Mundial, também os complexos italianos começarão a frequentar constantemente o exterior. Esses são os anos do chamado “boom” econômico, que correspondem, entre outras coisas, a uma das realizações mais importantes do setor: o *Ente Nazionale Circhi* (Ente Nacional Circos), que graças ao trabalho de seu presidente Egidio Palmiri (1923-2020), consegue obter a Lei nº 337 de 18 de março de 1968; essa lei reconhece a dignidade do circo como espetáculo artístico, além de lhe atribuir uma função social que o governo se compromete a apoiar.

Esse clima favorável contribui para a consolidação de dinastias de prestígio, como os Orfei. Estudos recentes parecem atestar que o nome Orfei aparece no contexto de companhias de teatro itinerantes, herdeiros da *Commedia dell'Arte*, desde 1827.² Embora, geralmente, 1820 seja indicado pelos historiadores como o ano de nascimento da dinastia.

2 Ver Giarola (1994/95).

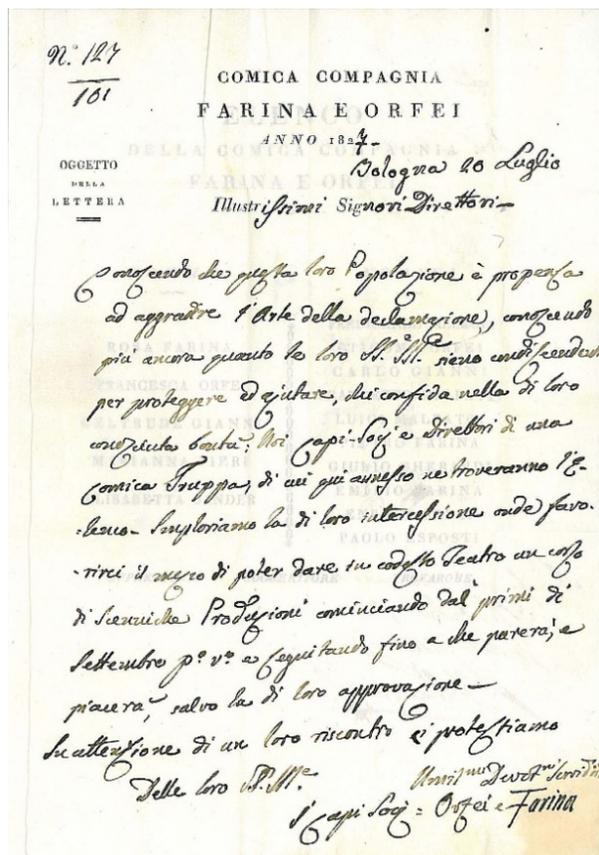


FIGURA 5: documento da companhia cômica Farina Orfei de 1827
 Fonte: Arquivo do Centro Educativo di Documentazione dele Arti Circensi (CEDAC), Verona- Itália.

O caso mais impressionante de viagem para o exterior talvez seja o de Orlando Orfei (1920-2015). Pessoa de “estilo doce” e com um carisma inato, depois de ter contribuído de maneira determinante para a afirmação da família com o Circo Nazionale Orfei e de ter se tornado uma celebridade como treinador de animais ferozes, mudou-se para o Brasil em 1968. Ali fundou o Circo Nacional Italiano e administrou com seus filhos um grande parque de diversões; ele passou praticamente toda a sua vida na América do Sul, onde é celebrado com enorme carinho no momento da sua morte e lembrado como um homem de circo “dos dois mundos”.

Uma experiência curiosa, ligada ao nome dos Orfei, vê como protagonista a Rainha do Circo, Moira, talvez a mais conhecida entre os circenses italianos em nível internacional. Seu personagem, imediatamente reconhecível pelas suas características que permaneceram inalteradas ao longo do tempo – a partir de seu famoso e atraente penteado –, torna-se parte da imaginação coletiva que supera as fronteiras do circo, graças também à atividade de Moira em outras áreas, incluindo o cinema. Desde a década de 1960, ela interpretou em filmes de sucesso comercial, incluindo vários *peplums*, obras históricas em cenário greco-romano

que eram muito populares naquele período, e filmes que fizeram a história do cinema italiano. Trabalhou ao lado de Marcello Mastroianni, Totò, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Pietro Germi, Mario Monicelli e Dino Risi.

Com seu circo, Moira marcou numerosas nações como a ex-Iugoslávia, Espanha, Bulgária e Líbia, começando a fazer inúmeras turnês fora da Itália já em 1975; dois anos depois, a companhia, como sempre liderada por seu marido Walter Nones, se encontra no Irã quando começa a insurreição popular, impedindo o retorno da trupe. São momentos de apreensão, cujo eco atinge também a mídia italiana que divulga a notícia e se apaixona pelo destino dos 100 artistas e 50 animais que aguardam o momento propício para retornar à sua terra natal. Fica então evidente que a itinerância dos circenses os coloca em contato direto com as vicissitudes dos países anfitriões, dos quais podem viver, para o bem ou para o mal, as experiências das mudanças geográficas e sociais. Ter que se relacionar de forma explícita e constante com o público é um termômetro muito confiável para entender as identidades e variações coletivas que ocorrem ciclicamente em todo o mundo.

Os Orfei não são um caso isolado no que diz respeito à itinerância. Leonida Casartelli, oriundo de uma das famílias circenses mais importantes da Itália, também teve uma forte vocação. Ele era um artista multifacetado (acrobata, palhaço, domador) e logo se estabeleceu como empresário, contribuindo para o fortalecimento da *Ente Nazionale Circhi*, se tornando um dos diretores mais importantes depois da Segunda Guerra Mundial. Sob sua liderança, os Casartelli formam o maior zoológico itinerante da Itália, passando o inverno no país e o verão em países como Grécia, Israel e Turquia. Entre os muitos nomes que receberam sob as lonas e os shows na Europa, o mais famoso é, sem dúvida, Medrano que, estreando em 1972, consagra definitivamente a família Casartelli-De Rocchi.

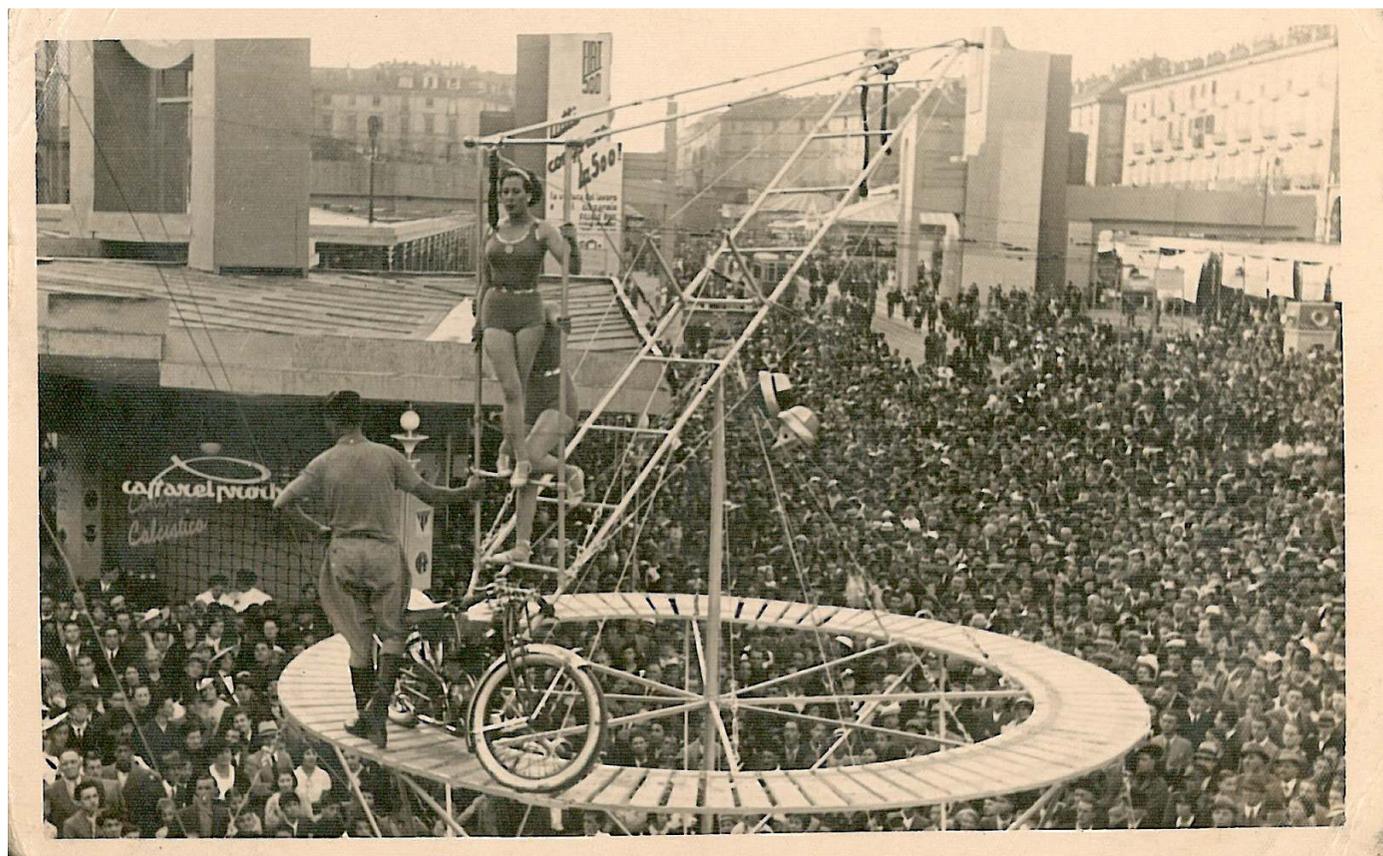
Também os Togni, que juntamente com Orfei e Casartelli detêm o cetro das mais importantes equipes circenses italianas, viajam frequentemente para fora das fronteiras nacionais. Começando por volta de 1870, com uma pequena lona de 40 lugares, graças a Aristide, eles darão vida à mais poderosa indústria de espetáculos de circo da Itália; a afirmação vem na década de 1920, quando o complexo leva o nome de Circo Nazionale Togni. No período pós-guerra, a empresa

foi dividida em três grupos: o Circo de Cesare Togni, o Circo Americano de Enis Togni e o Circo de Darix Togni. Darix faleceu em 15 de outubro de 1976 e deixou a direção ao filho Livio Togni também sob outras marcas, dentre as quais se destaca Florilegio. Esse complexo, que em 1990 foi muito bem-sucedido em Paris e se estabeleceu no exterior, pretende recuperar o circo clássico italiano com uma forte marca teatral. Realizou inúmeras turnês por toda a Europa, difundindo o sabor da tradição espetacular italiana. Esse ramo do Togni é certamente um dos grupos de circo que mais viajou na Europa tocando, entre outros países, França, Bélgica e Irlanda, indo para o norte da África, alcançando também Gana e Brasil. O circo americano de Enis Togni, responsável, entre outras coisas, pela direção técnica do Festival de Circo de Monte Carlo, leva sua marca a países pouco frequentados por complexos italianos como Alemanha e França. Flavio Togni, que, desde os anos 1970, se destaca entre as principais estrelas no treinamento com animais, se apresentou em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos (na temporada 1991-1992 do famoso Ringling Bros. Barnum & Bailey).

**FIGURA 6: Flávio Togni**

Fonte: Arquivo do Centro Educativo di Documentazione dele Arti Circensi (CEDAC), Verona- Itália.

De acordo com Ruggero (2006), o já mencionado Egidio Palmiri, um dos mais importantes responsáveis do sucesso do circo italiano nas relações com as instituições, vem de uma família especializada em números de alto risco realizados em altura que, antes da guerra, tinha sido contratada nos principais circos europeus da época: Barum, Bouglione, Busch, Krone, Rancy, Schumann, além o circo estável de Carré.



Nascido na família Bellucci, também o complexo Embell Riva visitou o exterior com frequência e sucesso, graças principalmente ao número de Roberto (treinamento de tigres) e Mario (elefantes e animais exóticos) e à cuidadosa administração de seu irmão Armando. Entre as turnês mais recentes se elencam as da Albânia em 2009 e a do Egito em 2012.

A migração não envolve apenas as grandes dinastias. Muitas empresas menores decidem tentar a sorte no exterior: se isso é devido à concorrência das grandes empresas, ao intuito dos empresários ou talvez a pedidos e solicitações específicas de outras nações, o fato é que os artistas de circo italianos sempre

FIGURA 7: - Números em altura dos Palmiri
Fonte: Arquivo do Centro Educativo di Documentazione dele Arti Circensi (CEDAC), Verona- Itália.

frequentaram os países mais diversos. Na maioria dos casos são experiências importantes, mas limitadas no tempo: a companhia atua no exterior por alguns meses e depois retorna à Itália. No entanto, houve famílias que transformaram uma turnê em uma estadia permanente: os Rossi, Macagi e Faggioni, por exemplo, se mudaram para a Espanha praticamente naturalizando-se naquele país. Tendo o clima e a cultura semelhantes aos italianos, a Península Ibérica é um destino muito popular para o circo tricolor que, ao longo dos anos, tocou diferentes margens do Mediterrâneo: não apenas a Grécia e a Turquia, mas também o norte da África – Tunísia, Marrocos, Argélia, Egito. Os países da ex-Iugoslávia, assim como um pouco mais longe de suas cidades natais o Estado de Israel, constituem um porto seguro para os artistas italianos. Deve-se notar que mais raramente as migrações interessam nações mais ricas, como França e Alemanha, onde, no lugar do movimento de trupes inteiras, vemos a chegada de artistas individuais contratados em circos ou nos numerosos clubes de variedades que no exterior são bem mais difundidos do que na Itália.

UMA VIAGEM ANTROPOLÓGICA

Observa-se que tanto os circos de média dimensão quanto aqueles de maior porte se movem. Às vezes, essas viagens mobilizam mais de 100 pessoas, muitas famílias e, levando em conta que a vida dos artistas de circo está fortemente ligada ao local de trabalho e, onde a lona para, se produz um movimento significativo.

Uma das consequências mais imediatas da natureza itinerante do circo toca o relacionamento com parentes e amigos: embora em muitos casos toda a família se mude, raramente isso envolve todos os componentes de uma dinastia divididas entre irmãos, irmãs, primos e primas.

Hoje a comunicação é facilitada pelos telefones celulares e pela internet, mas até pouco tempo atrás, ir e atuar no exterior, talvez até em outro continente, podia significar a ausência de contatos por um longo período de tempo, o que ampliava a sensação de isolamento por estar em outro país sem conhecer o idioma e sem referências nas quais confiar.

Paradoxalmente, isso fortalece o apego à identidade italiana, o único salva-vidas ao qual se segurar para manter um equilíbrio que de outra forma pode ser facilmente quebrado. Por isso, em histórias de migrações, surgem contos engraçados, mas extremamente indicativas das condições concretas desses viajantes: caravanas cheias de espaguete para compensar a ausência de massas no exterior, quilos e quilos de parmesão armazenados como o último baluarte do “Belo País”, e assim por diante.

O circo com certeza não é o primeiro a nos ensinar que a comida é uma das principais formas de cultura e os artistas da lona não diferem de outros italianos que, diante de uma xícara de café, se sentem menos perdidos.

Obviamente, a itinerância trouxe problemas ainda mais sérios: considerando que as famílias do circo envolviam nas atividades até os menores membros, as turnês colocavam imediatamente a questão da educação.

Isso, pelo menos em parte, também aconteceu ao permanecer dentro das fronteiras nacionais, com crianças forçadas a mudar repetidamente de escola e a recomeçar a integração no tecido social e no círculo de pares sempre que o circo se mudasse para uma nova cidade. Estar no exterior tornou tudo mais complicado: em uma idade delicada em que você precisa de pontos de referência fixos, viajar continuamente envolvia uma verdadeira desorientação das crianças, sem mencionar o fato que formação escolar era ameaçada pela inconstância. Para atender às necessidades específicas desse grupo, o Ministério da Educação da Itália garantiu a presença de alguns professores dentro da lona que viajavam com as companhias na Itália e no exterior. No entanto, isso aconteceu apenas na presença de grandes circos que hospedavam um número suficiente de crianças para justificar o investimento; em lonas menores e em geral após os anos 1970, quando essa prática caiu em desuso, as famílias que viajavam tiveram que encontrar novas alternativas. A primeira, e de certo a menos apreciada pelos interessados, era deixar as crianças na casa de parentes, mas preferindo levá-los com eles, a única solução era movê-los de uma escola para outra. Como já dito, no entanto, no exterior os problemas com a linguagem, dificultavam mais ainda a integração e, em alguns casos, havia os episódios de racismo devido ao fato que os artistas de circo compartilhavam uma reputação negativa com os ciganos.

As viagens, uma fonte de subsistência para as famílias, podiam se tornar um dos principais problemas. Com o tempo, a situação dos alunos melhorou graças à maior difusão de escolas italianas nas principais capitais europeias, a um clima mais favorável aos artistas itinerantes e à formalização de experiências como o ensino por correspondência.

A Itália provou estar na vanguarda da experimentação no campo da educação: a Academia de Arte de Circo de Verona, fortemente requerida por Egidio Palmiri, é um exemplo virtuoso nesse sentido. De fato, os alunos, todos filhos de circenses itinerantes têm a oportunidade de frequentar a escola formal na cidade de Verona e ao mesmo tempo realizar treinamento de circo. O preço a pagar, para muitos deles, é a distância da família, mas esse afastamento ocorre em um contexto positivo, no qual todos podem cultivar relacionamentos com sujeitos da mesma idade e do mesmo grupo, e ao mesmo tempo continuar seus estudos. Até o momento, no âmbito do circo itinerante, não há experiências de escolas com esse formato em outros países.

ESTRELAS TRICOLOR

Após o brilhante período da década de 70, aqueles dos espetáculos circenses *Kolossal* inspirados no gênero teatral da “revista”, das enormes lonas com estruturas tecnológicas de vanguarda e das atrações mais fortes contratadas em grandes quantidades, a década seguinte – paradoxalmente marcada pelas primeiras contribuições governamentais – registrou um declínio geral, cujas consequências levaram à difícil situação atual.

Mesmo aqueles que a vivenciam de dentro não têm as ideias claras: para alguns operadores, o setor experimenta um momento de renovado esplendor – especialmente no chamado “novo circo” –, para outros uma crise séria e irreversível.

Para entender melhor como intervir, há alguns anos o Ente Nazionale Circhi (ENC) da Itália confiou ao CIRM (2000), um importante instituto de estatística, uma pesquisa abrangente que revelou uma baixa audiência: apenas o 9% dos entrevistados havia visitado um circo nos dois anos anteriores.

As respostas dos espectadores foram ambíguas: muitos alegaram não ir aos shows por causa da presença de animais, mas muitos outros disseram que não iriam se não houvesse números com feras. Um nó difícil de desatar. O desafio é assumido por Antonio Buccioni, atual presidente da ENC, que tem a pesada tarefa de liderar o circo italiano atualmente em dificuldades, não são apenas relacionadas a questões econômicas, mas também de relacionamento com as instituições. No entanto, os artistas italianos nunca deixaram de surpreender o mundo e ainda hoje podemos encontrá-los no topo das várias disciplinas e reconhecidos mais no exterior do que no próprio país. Entre os palhaços, por exemplo, se destaca, David Larible. Sua carreira é pontilhada de diversas etapas em países estrangeiros, começando com o Circus Krone, onde ele entreteve o público na entrada antes do espetáculo. Seu personagem, um augusto inspirado em Jackie Coogan, de *Il monello*, é observado na América do Sul por Kenneth Feld, que quer colocá-lo como o primeiro palhaço da história da Ringling e Bros Barnum & Bailey, como estrela do picadeiro principal.



FIGURA 8: David Larible
Fonte: Arquivo David Larible.

Nos EUA, ele também participa do Kaleidoscope, um show elegante cuja direção é confiada a outro italiano, Raffaele De Ritis, pioneiro do *nouveau cirque* tricolor. Em 1999, Larible foi o primeiro palhaço a vencer o prêmio Gold Clown em competição no Festival de Monte Carlo sendo, por isso, considerado o maior palhaço clássico do século XXI. Desde então, suas atuações no exterior têm sido incontáveis, capazes de penetrar também em mercados geralmente autárquicos, como China e Rússia; suas performances, além dos circos mais importantes, são encenadas nos mais prestigiados teatros, graças a um *one man show* projetado especificamente para os palcos. (LARIBLE, 2015)

Permanecendo no campo de palhaços, Gianni Fumagalli Huesca obteve e continua a obter muito sucesso. Em 1994, após longas turnês pela Europa e pantomimas escritas no Reino Unido, ele foi notado por Bernhard Paul, diretor do famoso circo alemão Roncalli, enquanto trabalhava no Circo Nacional da Áustria, que o contrata imediatamente.

O resultado além das expectativas abre a Fumagalli as portas do Big Apple Circus em Nova York e este recebe um Silver Clown em Monte Carlo, que será seguido por outros contratos internacionais e, finalmente, em 2015, o merecido primeiro prêmio no festival do principado.

A partir da década de 1980, graças ao compromisso da Accademia d'Arte Circense de Verona, a Itália começa a produzir talentos também no contexto dos Jogos de Icaro: Rony e Steve Bello mudam do Roncalli para o Cirque du Soleil, enquanto Sascia e Yuri Guidi são solicitados em toda a Europa.

Em 2000, os irmãos Errani venceram o Gold Clown, reafirmando o estilo italiano no mundo. Um dos irmãos Maicol, durante um contrato no Circus Knie, na Suíça, se casa com Geraldine, herdeira da mais importante dinastia suíça do circo, fundindo assim as duas famílias e tornando-se uma espécie de codiretor da renomada lona, que em 2020 recebeu um Gold Clown exatamente pelos números equestres apresentados por Ivan Frederick Knie, Maicol e seu irmão Wioris.

Em relação ao trabalho com animais, destaca-se o já mencionado Flavio Togni, que propõe um número com elefantes e cavalos em toda a Europa e traz ao Ringling

sua “arca de Noé”, e Massimiliano Nones, o primeiro treinador de felinos – 12 tigres no circo de Moira Orfei – a ganhar o prêmio de ouro em Monte Carlo. Seu herdeiro é considerado Stefano Orfei Nones, filho de Moira Orfei e Walter Nones; vencedor de inúmeras estatuetas em Monte Carlo, em 2016, Stefano foi eleito por um júri internacional o artista do ano durante a segunda edição do Prêmio Internacional Mester em Sochi, na Rússia. Devem ser mencionados também os irmãos Pellegrini, que propuseram suas difíceis figuras acrobáticas com quatro artistas no Ringling e no Lido em Paris, vencendo o Gold Clown em 2008. Estamos falando de um grande número de artistas: citar a todos seria uma tarefa realmente difícil, mas é importante evidenciar que os italianos continuam se destacando na cena do circo e frequentemente o fazem constituindo uma ponte interessante entre tradição e inovação.

No delicado contexto do relacionamento com os animais, por exemplo, toda uma geração de jovens está escrevendo o futuro da disciplina, desenvolvendo o método “com doçura”: Alessio Fochesato (número de papagaios), Perla Bortolussi, Manuel Farina, Giordano Caveagna e Gianni Mattiolo são apenas alguns dos nomes que hoje o público internacional de circo está conhecendo.



A ITINERÂNCIA CIRCENSE HOJE

Nos últimos anos, um impulso pela itinerância veio de um novo gênero que se desenvolveu na Itália e no resto do mundo. Trata-se do circo contemporâneo. Embora seja um fenômeno recente, ainda em evolução e, portanto, difícil de enquadrar, não há dúvida que o *nouveau cirque* tenha introduzido, em um ambiente nem sempre aberto às mudanças, muitos novos artistas não oriundos de famílias da tradição circense, mas das áreas mais diversas (dança, teatro, ginástica). De acordo com Bolton (1987), isso permitiu que amadores também comessem um caminho formativo em circo que, frequentemente, apresenta resultados de qualidade notáveis.

O aumento do número de potenciais artistas de circo criou a necessidade de cursos formativos que sejam abertos simultaneamente a todos e que garantam um nível profissional adequado.

A proliferação de escolas de circo teve como resultado colateral um tipo particular de migração, comparável ao que interessa os intercâmbios de estudantes universitários. Embora não haja hoje em dia nações sem escolas de circo, aprender as disciplinas do picadeiro em outro país e viver por alguns meses a experiência de uma imersão circense junto a um grupo diversificado de sujeitos que compartilham a mesma paixão, fascina muitos jovens que abandonam o lugar de nascimento para frequentar cursos em outro lugar. Muitas vezes, esse é apenas o primeiro passo de uma carreira que ocorrerá em grande parte no exterior.

Todo esse fermento levou a uma pequena revolução no mundo do circo, que, no entanto, nunca renunciou às viagens, uma parte ancestral de sua identidade.

De fato, as novas companhias parecem querer repropor fortemente esse aspecto que, de alguma forma, parece tão indispensável quanto a expressão artística. Por isso, formações como Circo Paniko, MagdaClan, Side Kunst Cirque, El Grito, La Capra Grassa – mas também neste caso a lista é necessariamente incompleta – optam por ter sua própria pequena lona dedicando-se à itinerância.

Como Orlando Orfei, que após a Segunda Guerra Mundial começou sua carreira costurando pedaços de lonas de veículos bélicos americanos para construir a cobertura sob a qual se apresentar, assim as novas alavancas do circo italiano começam sua aventura artística a partir da lona, conscientes do fato que ocuparão muito tempo de suas vidas em viagens.

O circo é um mundo tão fascinante quanto opaco, um grande recipiente que incorpora e reúne símbolos fortes, às vezes com sinais opostos: a melancolia de Fellini e o rigor da dedicação, a pompa ostensiva e a pobreza percebida, o universal e o local, trabalho em grupo e preeminência do indivíduo.

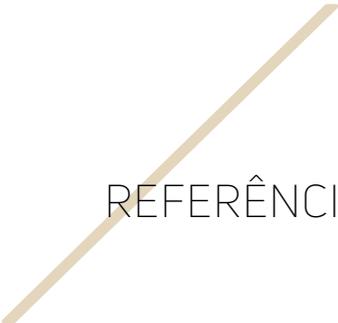
De acordo com Serena (2012), a essência do circo parece se referir a três atitudes relevantes da condição humana. Os virtuosismos do corpo estão relacionados

à tentativa do ser humano de superar seus limites; o treinamento com animais está relacionado ao desejo de encontrar a si próprio no outro; a palhaçada está relacionada à capacidade de rir de tudo isso.

Tudo isso fez do circo um dos fenômenos artísticos mais relevantes da história da humanidade e o mantém no imaginário coletivo do mundo mais de duzentos e cinquenta anos após sua primeira formulação moderna.

Parte do charme deste espetáculo vem da viagem, da vida nômade que seus intérpretes fazem; ainda hoje quando os transportes são mais rápidos e os deslocamentos imediatos, permanecem uma auréola aventureira na escolha de levar a arte de cidade em cidade, de nação em nação, entre continentes.

Nessa propensão geral à itinerância, os italianos se destacaram, contribuindo com suas viagens para espalhar o circo pelo mundo. Ainda hoje, entre os artistas de circo mais populares, existem numerosos artistas tricolor, que obtêm sucesso em frente ao público internacional. Na opinião dos autores, sem a presença de artistas italianos, a história do circo não seria a mesma.



REFERÊNCIAS

BANHAM, Martin (org). *The Cambridge Guide to the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BOLTON, Reg. *New Circus*. London: Calouste Gulbenkian Foundation, 1987.

CIRM, *Il Circo In Italia - Rapporto Integrato*, Ente Nazionale Circhi, 2000.

DE RITIS, Raffaele. Philip Astley. L'inventore di un'invenzione non sua. *Circo*. n. spe. inverno 2018/2019.

DEONNA, Waldemar. *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*. Bruxelles: Latomus, 1953.

DRUMBL, Johann. *Il teatro medievale*. Bologna: il Mulino, 1989.

GIAROLA, Antonio. La storia della dinastia Orfei. [S. l.: s. n.], 1994/95. Programma di sala dello spettacolo "Antico Circo Orfei" 1994/95.

- KUZBETZOV, Evgeny. *Tsirk: Proiskhozhenie, razvitie, perspektivy*. Moskva: [s. n.], 1931
- LARIBLE, David; LOCURATOLO, Massimo; SERENA, Alessandro. *Consigli a un giovane clown*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2015.
- LE ROUX, Hughes. *Les Jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1889.
- LEONARDI, Ruggero. *Sospeso nel vuoto. L'avventura del circo italiano nella storia di Egidio Palmiri, suo grande protagonista*. Roma: Gremese, 2006.
- MELDOLESI, Claudio; TAVIANI Ferdinando. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Bari: Laterza, 2003.
- SAVARESE, Nicola. *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna: il Mulino, 1996.
- SERENA, Alessandro (org.). *Il circo oltre il circo. Dai funamboli di Marco Aurelio agli eredi di Fellini*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2012.
- SERENA, Alessandro. *Arti e mestieri del circo italiano*. Milano: Cuem, 2008.
- STREHLY George, *L'Acrobatic e les acrobats*. Paris: S. Zlatin, 1903.
- TORSELLA, Guido. *Tracce di Spettacoli Precircensi*. In: SERENA, Alessandro (org.). *Il circo oltre il circo. Dai funamboli di Marco Aurelio agli eredi di Fellini*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2012.
- TUCCARO, Arcangelo. *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*. Alburgh: Archival Facsimiles, 1987. Avec les figures qui servent à la parfaite demonstration et intelligence dudit Art.
- VERDONE, Mario. *Spettacolo romano*. Roma: Editrice Golem, 1970.

ALESSANDRO SERENA: é docente de história do espetáculo circenses e de arte de rua da Universidade de Milão. É diretor de pesquisa do Centro Educacional de Documentação das Artes Circenses (CEDAC) de Verona e editor chefe da revista *Circo*, do Ente Nacional Circo da Itália. Produtor e diretor de espetáculos de teatro-circo e programa de televisão sobre o circo e responsável científico do projeto Open Circus.

FABIO DAL GALLO: é professor doutor da Escola de Teatro, docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) e do Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES da UFBA. Malabarista, equilibrista, palhaço, diretor e ensaiador circense com experiência em Processos Educacionais em Artes Cênicas com ênfase em Circo e Processos de Criação.

EM FOCO

CARLOS ALBERTO SOFFREDINI E A LEGITIMAÇÃO DO CIRCO-TEATRO COMO IMPORTANTE TRADIÇÃO DRAMÁTICA BRASILEIRA

*CARLOS ALBERTO SOFFREDINI AND
THE LEGITIMATION OF CIRCUS-THEATER AS AN
IMPORTANT BRAZILIAN DRAMATIC TRADITION*

*CARLOS ALBERTO SOFFREDINI Y LA
LEGITIMACIÓN DEL CIRCO-TEATRO COMO UNA
IMPORTANTE TRADICIÓN DRAMÁTICA BRASILEÑA*

MARIA EMÍLIA TORTORELLA

TORTORELLA, Maria Emília.
Carlos Alberto Soffredini e a legitimação do circo-teatro como importante
tradição dramática brasileira.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **39-62**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35186>

RESUMO

O dramaturgo e encenador santista Carlos Alberto Soffredini foi um nome importante dentro do contexto teatral brasileiro no que concerne a vertente de experimentações de estética e linguagem a partir das teatralidades populares brasileiras – embora sua obra ainda não tenha recebido a devida atenção por parte da classe artística e acadêmica da área. Este artigo visa apresentar brevemente o início dessas pesquisas e experimentações que Soffredini empreendeu a partir do circo-teatro brasileiro. As informações e análises aqui presentes são fruto de uma investigação que abarcou pesquisa em acervos em busca de materiais primários (fotos, notícias de jornal, programa do espetáculo etc.), entrevistas com artistas envolvidos na criação e estudo bibliográfico sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE:

Carlos Alberto Soffredini. Teatro brasileiro. Teatro moderno. Teatralidades populares. Circo-teatro.

ABSTRACT

The playwright and stage director Carlos Alberto Soffredini was an important name within the Brazilian theatrical context regarding the aesthetic and language experimentation from Brazilian popular theatricalities - although his work has not yet received the proper attention from the artistic and academic class of the area. This article aims to briefly present the beginning of these researches and experiments that Soffredini undertook from the Brazilian circus-theater. The information and analysis presented here are the result of an investigation that included research in collections in search of primary materials (photos, newspaper news, show program, etc.), interviews with artists involved in the creation and bibliographical study on the subject.

KEYWORDS:

Carlos Alberto Soffredini. Brazilian theatre. Modern Theater. Popular theatricalities. Circus-theater.

RESUMEN

El dramaturgo y director Carlos Alberto Soffredini fue un nombre importante dentro del contexto teatral brasileño con respecto a la experimentación estética y lingüística de las teatralidades populares brasileñas, aunque su trabajo aún no ha recibido la atención adecuada de la clase artística y académico de la área. Este artículo tiene como objetivo presentar brevemente el comienzo de estas investigaciones y experimentos que Soffredini emprendió desde el teatro circense brasileño. Las informaciones y el análisis presentados aquí son el resultado de una investigación que incluyó visita a colecciones en busca de materiales primarios (fotos, noticias de periódicos, programa de espectáculos, etc.), entrevistas con artistas involucrados en la creación y estudio bibliográfico sobre el tema.

PALABRAS CLAVE:

Carlos Alberto Soffredini. Teatro brasileño. Teatro moderno. Teatralidades populares. Teatro circense.



PRIMEIROS APONTAMENTOS

No dia 28 de setembro de 1967 foi divulgada a relação dos premiados no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional do Teatro (SNT). A comissão julgadora – composta por, dentre outros, Paschoal Carlos Magno, Miroel Silveira e Ademar Guerra – escolheu como vencedora do primeiro lugar, dentre 98 concorrentes, a peça intitulada *O caso dessa tal de Mafalda que deu muito o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* (ATOR..., 1967). Assim apareceu pela primeira vez em âmbito nacional o nome de Carlos Alberto Soffredini, um jovem santista próximo a completar 28 anos, o autor da peça premiada. No ano anterior, a peça vencedora havia sido *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade. (ATOR..., 1967)

Mafalda, como é chamada abreviadamente a peça de Soffredini, tem como temática o cotidiano de algum bairro suburbano, mas tradicionalista, para onde se muda uma prostituta, a Mafalda, causando ao mesmo tempo *frisson* e desconforto na vizinhança. Em uma entrevista concedida ao jornal *A Tribuna* da cidade de Santos e publicada no dia 29 de setembro de 1967, Soffredini diz que tentou captar “o espírito popular brasileiro” em sua peça e acrescentou “que a peça é dividida em casos, não em atos. Em muitos casos – salientou”. Embora possa parecer apenas um gracejo dito ao jornalista, esse depoimento indica uma das principais marcas

que constituirão a obra de Soffredini: “o brincar” com convenções dramático-literárias formais pré-estabelecidas.

Em uma outra entrevista da época, há um trecho importante, no qual o jovem autor premiado diz:

Meu teatro é essencialmente popular, isso porque me fascina a gente e os costumes desta terra. Mas é popular não só porque focaliza o povo, mas igualmente porque é escrito para ele, embora eu saiba perfeitamente que não é exatamente o povo que frequenta as nossas salas de espetáculos. Então, eu consideraria a minha obra plenamente realizada no dia em que fosse representada por uma dessas companhias ambulantes que percorrem os bairros das cidades grandes e as cidades do interior e que são conhecidas pelo nome de ‘pavilhões’. Tenho certeza de que essas companhias e suas plateias sentiriam e compreenderiam perfeitamente a minha peça porque ela transmite principalmente gente e não principalmente ideias. O que absolutamente, não quer dizer que eu não tenha ideias a respeito de tudo isso que está aí: a fome, o preconceito, a guerra, a injustiça, etc., e que eu não me revolte contra essas coisas e que não queira mudá-las, como todo mundo. Não é isso. Apenas eu acho que quem faz uma obra pra dizer que há fome, que há guerra, que há injustiça e que a fome é um mal, que a injustiça é um mal, que a guerra é um mal está apenas chovendo no molhado porque são coisas que todo mundo sabe e cuja constatação pura e simples já não comove (ainda deveria comover, não é?) mais ninguém. Acho que o problema é muito mais profundo e abordá-lo é um trabalho seríssimo. (Jafa, 1967, p. 2)

É bastante intrigante o quão lúcido Soffredini era sobre seus propósitos de trabalho para, já em 1967, apontar aspectos que fundamentaram toda sua obra. Em primeiro lugar, o autor evidenciou que tinha o povo – “a gente e os costumes desta terra” – não só como temática, mas também como principal destinatário e, portanto, almejava que ele (o povo) se identificasse com suas peças. Dessa maneira, era crucial que suas peças “transmitissem gente e não ideias” e, para

tanto, não bastava abordar conteúdos importantes, mas sim encontrar a melhor maneira de abordá-los.

Ou seja, desde o princípio Soffredini tinha inclinações para as experimentações formais, e sempre pelas vias do popular. Mais tarde, maturando em idade e em experiência e principalmente após o encontro do artista com a linguagem do circo-teatro brasileiro, esses escopos iniciais ganharão contornos mais definidos em sua obra – o que torna ainda mais curioso o depoimento acima, pois nele Soffredini mencionou seu desejo de ver suas peças representadas “por uma dessas companhias ambulantes” que, em sua maioria, eram companhias de circo-teatro.

Num livro sobre a Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, um importante grupo teatral paulistano, conhecido pelas suas pesquisas em torno do teatro popular e cujo fundador, Ednaldo Freire, iniciou-se no circuito profissional em meados da década de 1970 a convite de Soffredini, encontramos a seguinte afirmação:

Por acreditar que a produção cultural nacional possuía uma trajetória submissa e colonizada, o objetivo primordial do diretor do Teatro Mambembe, Carlos Alberto Soffredini, era fazer valer a voz e os meios de expressão daquilo que se podia chamar de brasileiro. [...] Ao discordar das opiniões de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que desvalorizavam o teatro de revista e a comédia, considerando-os como gêneros menores, Soffredini resolveu trabalhar matrizes desses gêneros enfocando seu compromisso com o homem, e não qualquer homem, mas aquele que vive no hemisfério Sul, na América Latina, em um país chamado Brasil. (NININ, 2010, p. 29)

De fato, o conjunto das obras de Soffredini, mesmo sendo elas muito diversas entre si – (cada texto seu, afirma Eliane Lisboa (2001), configura-se como “uma nova experiência”), –, denota tanto a preocupação em retratar “o brasileiro comum” quanto a empreitada de valorização das formas teatrais brasileiras populares. Numa matéria do jornal *A Folha de S. Paulo*, intitulada “Em busca da estética brasileira”, publicada em 1981, o jornalista Miguel de Almeida (1981, p. 19) descreveu o trabalho de Soffredini da seguinte maneira:

[...] Sofredini [sic] vem desenvolvendo um trabalho de pesquisa teatral. Vai levantando a dramaturgia brasileira desde o início do século, sem se descuidar de montagens circenses, espetáculos sem muitos créditos intelectuais, que ele, porém, considera importantes dentro de sua investigação. Procura, vamos dizer assim, estabelecer a tradição da dramaturgia brasileira. Leva em conta todas as influências estrangeiras – país subdesenvolvido tem dessas coisas – sem excluí-las, mas quer ficar apenas com a arte climatizada no povo, absorvida nas manifestações populares.

Bem, mas tudo possui um início. E Sofredini [sic], calmamente, sem muita pressa, vem seguindo uma certa linearidade no trabalho. Vem da preocupação de realizar um levantamento da cultura teatral, não se esquecendo dos textos nem da interpretação. O trabalho não é apenas, vamos dizer assim, burocrático. Não, ao lado da pesquisa há montagens, peças desenvolvidas a partir dos dados conhecidos, recolhidos e tidos como importantes.

Soffredini iniciou este “levantamento da dramaturgia brasileira”, tal como definiu o jornalista no trecho acima, em meados da década de 1970. Ora, neste período, não só as noções de “teatro brasileiro” e, principalmente, “teatro brasileiro moderno” – tão elucubradas pelos intelectuais vinculados ao teatro na virada do século XIX para o XX – já estavam estabelecidas, como a nossa tradição dramática já constava nos livros e estudos da nossa primeira geração de historiadores do teatro brasileiro. Por que Soffredini dedicava-se, então, a algo que à princípio já estaria dado?

Nos jornais do Festival de Teatro Amador do SESC de 1985,¹ há um texto de Soffredini em que ele afirma que sempre escutava pessoas do meio artístico dizendo que no Brasil não havia tradição teatral e, por isso, para fazer espetáculos interessantes, era preciso buscar referências estrangeiras; e ele continua:

Então eu ia assistindo aqueles espetáculos [brasileiros] copiados, falando de uma realidade dita universal, e vendo os críticos fazendo mil malabarismos pra encaixar a produção nacional em

1 Encontrados no acervo do Museu Lasar Segall, em São Paulo.

correntes consagradas (estrangeiras, é claro): realismo norte-americano, afastamento brechtiniano [sic], etc, etc, E eu achando que era assim mesmo. *Até que um dia fui parar no circo-teatro.* Então mudou: Lá eu vi uma plateia lotada, assistindo (e profundamente interessada) a um drama romântico. *E chegando mais perto, conhecendo os atores e produtores desses espetáculos populares, percebi que havia uma tradição teatral sim, com textos, encenações e até estilo de representação tradicionais e capazes de interessar uma grande plateia popular brasileira [...]* E a partir daí (do circo-teatro) eu acabei entrando em contato com algum folclore deste país, com a musicalidade, os personagens, as tramas, enfim: a riqueza dos folguedos dramáticos. (SOFFREDINI, 1985, grifo nosso)

Obviamente, essas colocações de Soffredini devem ser ponderadas ou relativizadas pois, tal como alertou Jorge Dubatti (2016, p. 100), às vezes o artista cria “[...] uma narrativa sobre a própria história e sobre a história do teatro que a pesquisa científica posterior desmente ou retifica”. Claro que na década de 1970 já tínhamos sólidas referências nacionais autônomas² e nossas produções do período não podem ser tomadas como meras cópias do teatro estrangeiro. Mas o próprio Dubatti (2016, p.127) afirma que, mesmo não servindo para caracterizar a realidade de um período, “[...] uma visão da história produzida por um artista é muito valiosa para pensar sua poética, sua concepção”. Portanto, o que nos interessa aqui é o fato de que Soffredini sentia uma insatisfação perante o que o próprio meio teatral lhe dizia sobre o teatro nacional e decidiu enveredar para uma pesquisa – não acadêmica e totalmente vinculada a sua *práxis* artística – sobre a tradição dramatúrgica e teatral brasileira levando em consideração, sobretudo, os gêneros teatrais populares. Vale destacar que, na década de 1970, investigar a importância de tais gêneros na constituição de nosso teatro ainda não era uma prática muito em voga. Aliás, essa é uma tarefa ainda em curso, como ressalta a pesquisadora Virgínia Namur (2009, p. 5):

Tal história [da importância e extensão do popular em nosso teatro] nunca foi contada. Por mais simples e óbvia que pareça, ainda nem foi completamente concebida. Vem sendo vagarosamente

2 Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Zé Celso Martines Corrêa, entre tantos outros dramaturgos e encenadores.

construída por pesquisas acadêmicas pontuais, que analisam aqui e acolá suas mais significativas ocorrências, na esperança de um dia compor novo enredo.

Nos circos-teatro que ainda existiam na periferia de São Paulo, Soffredini relata ter encontrado a “antiga linguagem teatral” que se praticava no Brasil antes da chegada das “[...] novíssimas formas de teatro europeu (teatro de diretor, métodos stanislavskianos de interpretação, teatro engajado)”. (SOFFREDINI, 1980, p. 3) De fato, entre as décadas de 1940 e 1950, algumas formas do teatro comercial que compõem essa “antiga linguagem teatral”, renegadas no processo de instauração do teatro moderno, encontraram abrigo nos circos-teatro. (MERÍSIO, 2013, p. 436) Se, na opinião de Soffredini, o teatro moderno brasileiro era muito influenciado pelas correntes estéticas estrangeiras, ele encontrou no circo-teatro um caminho de pesquisa que poderia indicar-lhe um “modo brasileiro de fazer teatro”. (SOFFREDINI, 1980)

Evidentemente, as raízes dessa “antiga linguagem teatral” também vêm de além-mar, já que esta se consolidou no Brasil a partir das influências – ou mesmo reproduções – de espetáculos encenados pelas companhias europeias que desde o século XIX começaram a circular de forma constante no país. Porém, uma das principais características do teatro popular, a de buscar primordialmente agradar ao público para que este continue lotando as casas de espetáculos, tem influência direta na constituição brasileira dessas linguagens artísticas. Em outras palavras: as produções do teatro popular e comercial brasileiro que ia surgindo, para garantir sua rentabilidade, buscavam realizar espetáculos que atraíssem os espectadores do país e, para tanto, era preciso que estes se identificassem com as peças. Conseqüentemente, as formas estrangeiras aqui aportadas foram sendo *aclimatadas* e rapidamente passaram a refletir, melhor do que muitas outras formas, a sociedade brasileira. A efervescência e grande sucesso de público dos gêneros ligeiros desde o século XIX até meados do século XX podem confirmar isso.

Em suma, ao tomar contato com o circo-teatro e outras expressões da teatralidade popular – como o teatro de revista, por exemplo –, que sempre alcançaram um espectro amplo e diverso de espectadores, Soffredini enxergou que suas vontades enquanto artista se alinhavam a essas práticas – já que, como vimos,

desde 1967 ele manifestava seu desejo de ver suas produções saindo do circuito mais intelectualizado das salas teatrais e indo ao encontro “do povo”. Ele decidiu, então, iniciar uma pesquisa sólida e duradoura sobre tais formas de espetacularidades e nelas ele encontrou todo um acervo de técnicas e procedimentos de um modo de fazer teatro que, além de revelar aspectos da tradição dramática e teatral do Brasil não tão comentados pela nossa historiografia, se tornaram o principal filão de suas investigações de estética e linguagem.

A partir de então, suas aspirações iniciais – por exemplo, a de fazer um teatro que transmitisse o “espírito popular brasileiro” – ganharam um rico referencial, fonte não só de temas, mas também de formas. Mergulhando a fundo nessas investigações, Soffredini acabou nos legando obras-primas da dramaturgia moderna brasileira – peças que são fruto de muita pesquisa e de uma apurada e requintada exploração formal, mas sempre tendo como objetivo primordial alcançar a plena comunicação com seu público.



SOFFREDINI E O CIRCO- TEATRO: O ENCONTRO

Pelo contexto efervescente em que nasceu e pelas dinâmicas de incorporação e assimilação de diferentes culturas próprias ao circo, a linguagem do circo-teatro abarca um rico arsenal de saberes, acumulados (e recriados) ao longo dos anos de tradição – e foi justamente esse arsenal que Soffredini decidiu estudar. Em seu artigo intitulado *De um trabalhador sobre seu trabalho*, no qual o autor relata e registra seus anos de pesquisa sobre a linguagem do circo-teatro – e cujo título denota a importância de tais investigações para sua carreira –, Soffredini afirma que foi no ano de 1975 que entrou em contato pela primeira vez com tal manifestação, ao dirigir um espetáculo para o Teatro de Cordel de São Paulo.

Talvez esse ano marque o início de seu contato direto com a linguagem, porém seu interesse por ela parece ser bem anterior. Mas o fato é que em 1975 ele teve oportunidade de trabalhar diretamente com a linguagem do circo-teatro ao ser convidado pela atriz Vic Militello para dirigir o espetáculo *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre*, de Chico de Assis. No início de seu artigo, ao apresentar, brevemente, o que seria o circo-teatro, embora Soffredini cometa o equívoco de apontar a entrada do teatro no circo como uma alternativa a um momento de desfalque do espetáculo de variedades³, o autor reconhece a importância das interações entre circo e teatro para a gênese do circo-teatro:

[...] não é difícil imaginar essa integração do Circo com o Teatro: os artistas tanto de um, como de outros eram artistas-do-espetáculo e levavam uma vida nômade, pois aquelas Companhias Teatrais [...] eram tão ambulantes quanto o Circo e muitas vezes os artistas do Circo iam trabalhar no Teatro, nas Companhias de Variedades...enfim, muitos eram os pontos em comum nas duas modalidades. E surgiu o Circo-Teatro. Que acabou sendo o conservador daquela antiga linguagem teatral (encenações pré-diretor, visual pré-realista, interpretação pré-Stanislaviski, etc.), uma vez que ficou imune às influências que sofreu o Teatro dito erudito. (SOFFREDINI, 2017, p. 145)

Soffredini identificou uma das mais importantes chaves que alimentaram o processo de consolidação do circo-teatro, ou seja, a finalidade imediata de agradar ao público e, por isso, adaptar-se ao seu gosto: “Aquela antiga linguagem teatral não permaneceu cristalizada no Circo-Teatro. Pelo contrário. Como qualquer arte popular (de origem ou de adoção), o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular”. (SOFFREDINI, 2017, p. 145) Importante ressaltar que tal processo teve mais camadas e mais complexidades do que o apontado pelo dramaturgo, mas o que interessa a este trabalho é essa compreensão de que o circo-teatro guardava⁴ ainda o modo de produção de um teatro muito praticado no Brasil até meados do século XX.

O teatro moderno, para sua efetiva instauração no Brasil, encontrou um grande entrave no modo de produção teatral aqui praticado – popular e comercial. Para

3 Mesmo as pesquisas acadêmicas, à época, compartilhavam dessa ideia. Pesquisas mais recentes rebateram essa visão. (BOLOGNESI, 2003; COSTA, 1999, 2018; SILVA, 2007, entre outras)

4 Os verbos estão conjugados no passado porque o texto aborda um estudo de Soffredini em 1975. Porém, destaco que ainda existem tais companhias (Exemplos: Circo de Teatro Tubinho; Circo-Teatro Guaraciaba).

ter fôlego para atravessar tal embate, que durou décadas, os artistas e intelectuais comprometidos com o *teatro moderno* renegaram toda produção teatral anterior, a qual carregava um arsenal técnico e um sistema de convenções que foram completamente desqualificados. Ao encontrar o circo-teatro marginalizado nas periferias de São Paulo, Soffredini, destoando da classe teatral de sua época, foi capaz de ali reconhecer:

Acervos técnicos acumulados em depósitos de preceitos que, amparados na memória longa da tradição, continuam sendo regularmente apreendidos, operados e transmitidos de modo particular: oralmente de maneira assimétrica, e convalidados através da permanente verificação de sua potência em ato, da qualidade de seu efeito sobre a experiência em jogo. (RABETTI, 2000, p. 7)

Foi com estes “acervos técnicos” que Soffredini entrou em contato quando atendeu ao convite de Vic Millitelo. Vic era descendente de uma família de artistas de circo-teatro, fundadora do Teatro de Cordel de São Paulo que funcionava no Pavilhão mantido por ela, uma espécie de “circo de zinco”, no bairro do Bixiga. Segundo o ator, diretor e músico Wanderley Martins (2016) “a Vic era uma empreendedora, uma pessoa que vinha da família de circo e tinha essa coisa com teatro, ela tinha muitas amizades com o pessoal do teatro, conhecimento...então ela procurava esse intercâmbio”. Sua ideia para o novo espetáculo era reunir artistas formados na tradição circense e artistas oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD),⁵ porém este encontro revelou-se bastante conflituoso. Enquanto os atores da EAD estavam preocupados com a composição das personagens e a análise de suas intenções objetivas e subjetivas⁶, para os circenses bastava saber quais eram suas “deixas”⁷ e decorar suas falas.

Em atividade até os dias atuais, a EAD é uma das principais instituições dedicadas ao ensino do teatro no país. Pelo pioneirismo, comprometimento e engajamento na formação dos atores brasileiros, são inegáveis e até imensuráveis as contribuições desta instituição para o teatro nacional. Mesmo assim, não podemos nos furtar ao fato de que, no período em que Soffredini foi aluno, as manifestações do teatro popular brasileiro não eram consideradas na grade curricular da Escola, nem mesmo nas aulas sobre História do Teatro Brasileiro⁸.

5 A Escola de Arte Dramática de São Paulo foi fundada em 1948 por iniciativa de Alfredo Mesquita. Foi incorporada à Universidade de São Paulo em 16 de junho de 1966 (SILVA, A., 1989, p. 212).

6 Grosso modo falando, uma abordagem *stanislavskiana*.

7 No linguajar corriqueiro do teatro, a “deixa” é o final da fala do outro que vem imediatamente antes da sua num diálogo.

8 Mesmo a disciplina de História do Teatro Brasileiro só foi incorporada ao programa didático da EAD em 1962. (SILVA, A., 2002, p. 180)

Embora a linguagem circense representasse tudo o que as modernas escolas de atuação vinham tentando desconstruir, Soffredini (2017, p. 151) ficou fascinado com o domínio de cena desses artistas – concebido a partir de técnicas e efeitos aprendidos empiricamente e acumulados ao longo dos anos de tradição – como bem revela um trecho de seu artigo:

Os antigos atores conheciam e aprimoravam uma série de EFEITOS. Eles sabiam a forma de dizer melhor uma piada, o valor exato de uma pausa, a maneira de se colocar em cena dependendo do clima a ser criado ou do caráter a ser revelado. [...]. Não se trata dessas atuais convenções pobres, tais como: ‘a fuga da esquerda leva ao quarto, a do centro à cozinha, a da direita leva à rua...’. Não. Trata-se da consciência exata do valor (efeito) da entrada ou saída de um ator de cena.

Diante do choque do encontro de seu universo com o universo dos circenses – e convencidos de que a linguagem mais adequada para a montagem do texto de Chico de Assis no Pavilhão de Vic era a circense – Soffredini e sua equipe, formada pelos atores da EAD e também pelos artistas plásticos Eurico Sampaio e Irineu Chamiso, mergulharam numa intensa pesquisa sobre o circo-teatro. Suas indagações iniciais eram:

Que Teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? Por que processo umas ‘ondas’ se transformam em elementos tradicionais? Por que outras não? Que ingredientes contêm os dramas, como *O céu uniu dois corações* [...], que há aproximadamente cem anos são levados com sucesso (ainda hoje o drama citado resiste a duas ou três apresentações em cada praça)? O que emociona o público? O que faz rir? Que postura mental tem o artista para fazer seu público rir? Ou se emocionar? De que elementos é feita a ‘técnica’ do artista? Onde ele sofreu, no seu trabalho, influência da TV, por exemplo? Como ele cria um tipo? Como ele se maquia? Como se veste? Como são seus cenários? (SOFFREDINI, 2017, p. 147, grifos do autor)

Buscando as respostas a tais questões, eles foram encontrando as bases a partir das quais o trabalho prático foi sendo construído. Em seu artigo de 1980, Soffredini fez um relato do percurso da pesquisa e apresentou seus principais resultados. A pesquisa dividia-se em dois blocos fundamentais, um sobre os recursos visuais do espetáculo e outro sobre as técnicas de atuação⁹ do artista popular. Com relação ao bloco visual, interessava a Soffredini e sua equipe estudar os elementos de cena, a luz, a roupa, a maquiagem, a geografia de palco e, principalmente, o telão. O telão nada mais é do que uma cortina de pano pintada, utilizada para criar os diferentes ambientes das peças. Trata-se de um elemento muito característico e tradicional da cenografia dos circos-teatro, herança do teatro de sala do século XIX. Soffredini e os artistas plásticos experimentaram confeccionar telões com diferentes materiais, pesquisando os efeitos que diferentes texturas poderiam dar, e dedicaram-se também a um atento estudo das cores, buscando encontrar o que eles chamaram de “tom geral” do espetáculo ou de cada cena, entendendo que as cores também poderiam ajudar a contar ou reforçar a “ideia a ser expressa”.

Quanto à parte da atuação, eles descobriram uma série de recursos e procedimentos que os circenses dominavam e, portanto, suas capacidades de “segurar o público” não decorriam simplesmente de um talento nato. Aqui mora, talvez, um paradoxo do julgamento que artistas de um circuito mais intelectualizado costumam fazer sobre as técnicas de ator do teatro popular: ao mesmo tempo que em se reprova a atuação codificada e convencional, não se reconhece o conhecimento e a técnica que sustentam tudo isso. Uma passagem do emblemático *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, na qual o autor está justamente rebatendo a afirmação da crítica italiana de que a atuação dos atores populares era desqualificada por ser “tudo truque e preparação”, nos ajuda a elucidar a situação – e ainda legitima o deslumbramento de Soffredini, citado acima, com o domínio exato dos efeitos de cena na tradição da atuação popular:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. *Era uma bagagem construída e assimilada com a prática*

9 Soffredini fala em técnicas de *interpretação* em seu artigo, porém, para evitar a visão textocêntrica que o termo suscita, adotaremos aqui o termo *atuação*. Ver Burnier (2009) e Ferracini (2010).

de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente fruto de exercício e estudo. (FO, 2011, p.17, grifo nosso)

Soffredini e seu elenco observaram que toda atuação nos espetáculos de circo-teatro era construída em relação com a plateia – e a partir de outras fontes de estudo, perceberam que esse procedimento era, na verdade, a base de todo espetáculo popular, como, apenas para citar um exemplo, a *Commedia dell'arte*. Se essa conclusão parece hoje óbvia, provavelmente é graças a uma corrente de pesquisadores que se dedicaram a resgatar, registrar e legitimar as tradições do teatro popular dentro dos estudos e ensino acadêmicos sobre teatro. O artigo “De um trabalhador sobre o seu trabalho” e os depoimentos a mim concedidos pelos atores do elenco deixam bem claro que essas informações não foram acessíveis a eles durante seus processos de formação.

No circo-teatro, a atuação acontecia, portanto, num *processo de triângulo*, como denominou Soffredini, pois os personagens em cena se comunicavam sempre *através* da plateia. Por exemplo, se um personagem/ator precisa perguntar algo para outro: ele deve fazer essa pergunta ao público, e não diretamente ao outro, que, por sua vez, também responde para o público. Ou, nas palavras de Soffredini (1980): “nada de relação olho-no-olho, portanto”.

O professor e pesquisador Rubens Brito apresentou, no artigo intitulado “O Grupo de Teatro Mambembe e o circo-teatro” (2006), uma descrição explicativa da sequência de oito movimentos que compõem a unidade mínima da triangulação e que podem ser resumidas da seguinte maneira:

1º movimento - Ator A dirige ação para Ator B: A ação produzida pelo Ator A significa, antes de tudo, que ele é quem está com a ação. Na triangulação é essencial que o público saiba com quem está a ação.

2º movimento - Ator B recebe ação de Ator A: Para isso, Ator B deve estar focado na ação do Ator A, direcionando o olhar do

público para este. Ao terminar sua ação, Ator A deve focar sua atenção no Ator B, para dirigir o olhar do público agora para o companheiro. Princípio vital da triangulação: quem não está com a ação foca em quem está com a ação. Ator B termina de receber a ação de A, desliga-se do companheiro, e vira-se em direção ao público: a partir deste instante, ele está pronto para reagir à ação.

3º movimento - Ator B reage em função da ação de A: Isto corresponde à reação (e não a uma ação). Deve ser construída através de um único gesto corporal – gesto que corresponde a uma máscara exata, clara e precisa. Máscara essa que tem a função primária de revelar, com extremo rigor, e de uma só vez, a verdade da personagem interpretada pelo Ator B. O início e fim da construção da máscara, respectivamente início da reação e final dela, devem ficar bem claros para o público. A máscara em construção é a magia que a triangulação proporciona ao público: é nesse momento que o ator revela a verdade de sua personagem, mostra como ele, ator, constrói a reação da personagem e, finalmente, mantendo a atenção dos espectadores, inicia o processo de inclusão da plateia no jogo cênico.

4º movimento - Processo de construção da intenção da ação do Ator B, em cumplicidade com o público: [...] com certeza, quando o Ator B, no próximo movimento, o 5º, direcionar esta ação para o Ator A, o público já conhecerá essa máscara por inteiro, isto é, a sua intenção de ação [...]. Nesse momento o ator pode incluir em sua ação sugestões dadas pelo público.

5º movimento - Com a máscara da intenção completa, Ator B desfaz a relação direta que estava tendo com a plateia e direciona ação para Ator A: o 5º movimento é equivalente ao 1º.

6º movimento (equivalente ao 2º): Ator A processando reação.

7° e 8° movimentos (equivalentes, respectivamente, ao 3° e 4°): Ator A elaborando reação. Esses dois últimos movimentos finalizam a inclusão do público no jogo cênico. (BRITO, 2006, p. 83)

Brito frisa que a essência da triangulação está nos 3°, 4°, 7° e 8° movimentos, onde a relação com o público é direta; e ainda ressalta a necessidade de o ator distanciar-se da situação dramática para, em seguida, levá-la ao público. “Consequentemente, a triangulação propõe ao ator um tipo de interpretação no qual não basta que ele ‘seja’ a personagem, mas que ele ‘seja’ a personagem e a revele para o público”. (BRITO, 2006, p. 82) Este recurso pode lembrar o efeito de *distanciamento*¹⁰ pretendido pelo dramaturgo e diretor alemão Berthold Brecht, tal como ressalta Soffredini (2017, p. 152):

Ah – vão dizer, dando uma olhada nas bases acima expostas –, algumas coisas cheiram a Brecht. E cheiram mesmo. Acho que é porque Brecht estabeleceu as bases de seu método indo pesquisar as formas populares de representação. Talvez aí esteja o ponto de contato: no popular. É claro que popular brasileiro é diferente de popular alemão... mas deve haver pontos de contato. Deve, digo, porque não conheço o popular alemão. Estou tentando conhecer o brasileiro.

A constatação de Soffredini de que alguns elementos da linguagem do circo-teatro “cheiram à Brecht” é legítima. Não obstante, há diferenças basais: ao buscar o distanciamento na atuação dos atores, Brecht tinha objetivos principalmente políticos. No circo, todos esses recursos eram utilizados com a pretensão imediata de incluir a plateia no jogo cênico e conquistar sua cumplicidade.

A partir de seus estudos de campo, assistindo a vários espetáculos circenses, Soffredini observou que a cumplicidade com os espectadores é conquistada principalmente através de um procedimento que ele chamou de ponte.¹¹ Foi numa apresentação de uma família de acrobatas chineses que Soffredini entendeu a importância fundamental da ponte. Enquanto o pai e os nove filhos faziam suas incríveis evoluções, era a mãe quem, embora não executasse nenhuma grande habilidade na apresentação, desempenhava o papel principal, pois, estabelecendo

10 “O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica [...]”. (BRECHT, 1963 apud PAVIS, 2008, p. 106)

11 A função da ponte é diferente daquela exercida pela escada (na linguagem do palhaço: aquele que está em cena para criar pretextos e auxiliar as piadas do palhaço), embora todo bom escada deva exercer a ponte.

relação direta com os espectadores, era ela quem dimensionava ou até determinava suas reações:

[...] expectativa enquanto os artistas se preparavam; apreensão quando o número se aproximava do seu ponto mais difícil; desapontamento quando o número falhava (propositalmente, é claro) perto de se realizar; alívio quando o 'difícil' do número passava; entusiasmo quando o artista pedia aplauso. (SOFFREDINI, 2017, p. 150)

A partir do processo da triangulação, uma infinidade de jogos pode se estabelecer. Um deles, que Soffredini denominou de *ciência*, consiste em tornar o público consciente de algo que um outro personagem (ou mais de um) ainda não sabe. Esse recurso pode ampliar e teatralizar ainda mais a ação e reação das personagens, como por exemplo:

O cínico declara seu amor à ingênua, mas o espectador foi informado, por ações ou falas anteriores, que ele está mentindo. O cinismo exagerado do ator, composto propositalmente para denunciar a falsidade dos propósitos da personagem, funciona como recurso auxiliar de revelação da intenção já conhecida pelo público. Sua participação é estimulada pela ansiedade, pois a acintosa amplitude do mau-caráter passa despercebida da inocente mocinha. (FERNANDES, 2000, p. 203)

Outro jogo possível, denominado *surpresa*, acontece quando um personagem, como por exemplo o galã, passa a agir de maneira misteriosa, causando certo estranhamento no público até que, repentinamente, descobre-se que ele pretendia fazer a mocinha revelar um segredo, que denota sua falta de caráter. “O momento da revelação muda, num golpe de teatro, a posição das duas personagens: a ingênua é, na verdade, uma dissimulada, e o galã, um sábio conhecedor de corações”. (FERNANDES, 2000, p. 203)

Interessante observar que todos esses jogos, recursos e procedimentos que Soffredini começou a sistematizar a partir da observação da atuação dos artistas populares, são, também, características do próprio texto dos gêneros encenados

nos circos-teatro, principalmente o melodrama. As peças de tal gênero estruturaram-se sempre a partir das mesmas convenções: os tipos de personagem se repetem – embora isso não impeça suas singularizações –, haverá as do polo negativo, que dinamizam a intriga, oprimindo as do polo positivo – mas, ao final da peça, o bem sempre se sobressai ao mal. Cabe ao autor da peça conferir-lhe interesse, a partir da inventividade com que desenvolve a intriga – e vale lembrar que os atores de circo-teatro, num processo de apropriação e recriação do esquema básico das peças estrangeiras que compunham seu repertório, passaram a ser os autores de suas próprias peças, mesmo que tais criações se dessem, muitas vezes, apenas oralmente e não por escrito. (PIMENTA, 2009)

O texto ter como finalidade imediata a cena – e, inclusive, completar-se, de fato, apenas na performance – não diminui sua importância para a construção do espetáculo. O teatro popular propõe uma intrínseca e *sui-generis* relação texto e cena, na qual ambas as partes (texto e cena) se complementam e se retroalimentam. Dario Fo, buscando contestar o hábito de se julgar a *Commedia dell'arte* (tradição da qual o circo-teatro é, inclusive, herdeiro) apenas a partir de paradigmas literários, também corrobora com essa noção: “a *Commedia dell-arte* se baseia na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado [...]. Somente com cambalhotas, dancinhas, caretas e gestos, as máscaras não são capazes de segurar uma cena [...]”. (FO, 2011, p. 22)



ALGUMAS CONCLUSÕES

A partir do que vinham descobrindo em suas idas às representações no circos-teatro, Soffredini e seu elenco sabiam que estavam diante dos famosos *efeitos teatrais*, recursos do pejorativamente chamado “teatrão”. Sabiam que estavam insistindo em revisitar uma tradição que, na linha evolutiva da história do teatro ocidental, desde mais ou menos o final do século XIX, com o advento do encenador como criador, passou a ser olhada como retrógrada e superada – e assumiam isso:

E eis-me aqui novamente tocando num ponto delicadíssimo no dito Teatro Moderno e simplesmente abominado pelos filhos de Stanislavski: o EFEITO. Efeito cheira a forma. E nesse ponto seria bom que a gente chegasse logo a um acordo: NÓS CULTIVAMOS A FORMA. (SOFFREDINI, 2017, p. 151)

O que eles estavam descobrindo é que para atuar dentro dessa linguagem, para dominar todas essas formas e efeitos, o ator precisava dominar uma técnica rigorosa e precisa. Ou seja, essa linguagem exigia do ator um domínio perfeito da sua voz, de seu corpo e dos tempos cênicos. Mesmo se, talvez, os circenses não a tivessem conscientemente sistematizada, eles aprendiam tal técnica empiricamente. Sobre esse processo empírico de aprendizagem, a atriz Kátia Daher (2016, p. 48) resumiu em sua dissertação de mestrado:

A particularidade da arte popular reside no fato de que o aprendiz assimila a técnica lidando diretamente com as convenções que conformam a poética da cena, particularidade que está intrinsecamente relacionada com um modo de atuação pautado pela interação com o público [...]. Isso faz com que um artista popular, como o circense, por exemplo, aprenda desde pequeno a acionar um estado de presença cênica, sem, entretanto, *problematizar* esta técnica que se apresenta conformada a um modo de expressão pré-determinado [...].

Em alguns depoimentos de Lilita de Oliveira (LIVRO..., [20--?]), uma das atrizes da EAD que integrou o elenco de *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre*, ela comentou sobre o modo de atuar dos circenses, de “gestos largos e na ponta do palco”, e afirmou que ela precisou ensaiar “umas duzentas mil vezes” tais gestos para que eles saíssem com o tônus e o tamanho exigidos pela convenção e com um mínimo de naturalidade. Talvez tenha sido por isso que Soffredini (2017, p. 152) afirmou em seu artigo: “Forma? Estereótipo? Estereótipo sim. E se ao seu estudo nos jogamos [...] é porque percebemos que não existe o mau estereótipo. Existe, sim, o mau ator”. Uma outra colocação de Daher (2016, p. 48) ajuda a elucidar a relação intrínseca, mas que pode soar contraditória, entre atuação *estilizada* e *naturalidade*:

Quando uma ação como esta [levantar o braço, levantar o peito e a cabeça e sorrir ao público] é realizada com o domínio dos elementos que a compõem (tônus, equilíbrio, precisão) – considerando este universo determinado – a organicidade da sua realização vai assegurar a naturalidade na expressão de uma forma estilizada. Em contrapartida, se a mesma ação é feita por alguém que não tenha o domínio técnico dos elementos que sustentam a ação no universo convencional, baseando sua realização na imitação de uma forma (levantar o braço, levantar o peito e sorrir ao público), a expressão será revelada como a ‘representação’ de um estilo, de algo típico.

A combinação de estilização e naturalidade decorre, portanto, do domínio de uma técnica específica, que consiste na habilidade do ator de dirigir-se ao público, em atuação de gestos grandes, mas sem ser *forçado*, sem parecer *falso*. Aqui vale apontar que, segundo Jean-Jacques Roubine (1982, p. 27), Stanislavski, quando de uma visita a Paris, ficou irritado com a interpretação declamada dos atores da *Comédie Française* e, por outro lado, fascinado e deslumbrado com *naturalidade* e a *vitalidade* da atuação dos artistas dos teatros de feira – tradição do teatro popular francês da qual o circo-teatro é herdeiro.

Ora, tanto a *Comédie* quanto os teatros de feira eram detentores de uma linguagem teatral pautada em convenções e sabemos que, de uma maneira geral, a corrente do teatro realista combatia justamente isso. Fugiria ao escopo deste artigo perscrutar os motivos da curiosa reação de Stanislavski frente ao teatro popular, mas ousou afirmar que, provavelmente, à força de obedecer a regras canônicas da considerada boa arte, a interpretação dos atores da *Comédie* estivesse, àquela altura, cristalizada, esvaziada. Enquanto o fato de o teatro popular não obedecer a nenhuma lógica clássica ou linear, mas sim modal e heterodoxa (NAMUR, 2010, p. 13), permite a esta linguagem e a seus atores se amoldarem a diferentes contextos, conferindo-lhes sempre dinamismo e vitalidade.

No processo de montagem de *Farsa com cangaceiro, truço e padre*, percebe-se, portanto, que os atores oriundos da EAD descobriram todo um novo universo de possibilidades, no qual mergulharam profundamente, dedicando-se a aprender e dominar todas essas formas e efeitos da tradição do circo-teatro. O estudo e

a pesquisa parecem ter funcionado, a ponto da atuação do elenco merecer o seguinte comentário do crítico Sábato Magaldi (2014, p. 380): “Nossos atores se sentem muito à vontade no gênero. Contrariando uma formação técnica às vezes castradora, eles se soltam sem inibição”. Segundo Wanderley Martins (2016),¹² o trabalho de Soffredini para o Teatro de Cordel foi muito interessante e muito ousado, mas o resultado parecia não o satisfazer: “Ele queria saber mais sobre isso, sobre esse universo”.

12 Em entrevista concedida à Tortorella (2019).

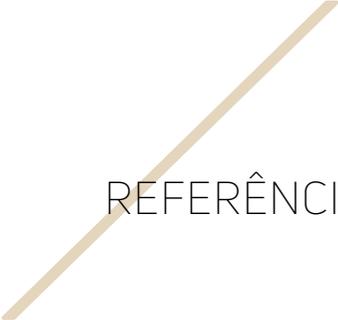
A partir de um trecho da já mencionada crítica de Magaldi (2014, p. 379, grifo do autor), é possível especular sobre a “não-satisfação” de Soffredini:

A farsa com cangaceiro, truco e padre, de Chico de Assis, ao ser apresentada, como agora, no Circo Teatro de Cordel, ganhou espaço próprio e pode ser apreciada pelos valores autenticamente populares. Tudo o que se afiguraria primário e não elaborado, numa encenação convencional, adquire na montagem circense um sabor novo, de obra tosca e primitiva.

O trecho, ao reforçar a importância da peça ter sido encenada num circo, indica, talvez, que o crítico se permite elogiar a peça apenas porque ela estava “em seu devido lugar” e não tomando os palcos do teatro erudito. Mas parece que Soffredini queria algo além, um deslocamento, ou melhor, um cruzamento entre o teatro moderno e o teatro popular, para construir formalmente – e poeticamente – seus questionamentos sobre um e sobre outro. A experiência com o Teatro de Cordel parece ter sido, portanto, o pontapé inicial para o desenvolvimento de sua pesquisa estética, pautada na experimentação, subversão e questionamento das formas tanto da linguagem teatral moderna na qual havia se formado, quanto da linguagem circense que vinha descobrindo:

Para retomar o fio da meada: em 1975 tomei contato com esse universo do Circo-Teatro e de lá para cá eu e um grupo de atores e de artistas plásticos temos nos dedicado ao estudo (ou compreensão?) dessa linguagem à primeira vista caótica mas na verdade tão rica e colorida que é de deixar qualquer Brecht ou Grotowski ou Stanislavski ou Artaud pálidos. (SOFFREDINI, 2017, p. 146)

Soffredini enxergou nesta linguagem popular brasileira um modelo – não-canônico e “caótico”, vale frisar – potente o suficiente para ser desdobrado nas mais interessantes experimentações de estética e linguagem. Um modelo, em sua opinião, muito mais “rico e colorido” para o contexto teatral brasileiro do que as técnicas e escolas teatrais europeias.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel de. Em busca da estética brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1981. Ilustrada, p. 19.

ATOR e diretor santista vence concurso de teatro. *A Tribuna*, Santos, 29 set. 1967. Não paginado.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BRITO, Rubens de Souza. O grupo de teatro Mambembe e o Circo Teatro. *Sala Preta*, v. 6, p. 79-85, nov. 2006.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

DAHER, Kátia. *Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FERRACINI, Renato. Nem interpretar, nem representar. Atuar. In: MOSTAÇO, Edélcio. *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010. p. 309-331.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

JAJA, Van. Confissões de um premiado: Soffredini. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967. 2º Caderno, p. 2.

LISBOA, Eliana Tejera. *A Teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudo da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

[LIVRO sobre história do Grupo Mambembe, 20--?]. Documento digital inacabado.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao Teatro*. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Sesc Edições, 2014.

MERÍSIO, Paulo. O Circo-teatro. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013. v. 2, p. 433-446.

NAMUR, Virgínia M. de S. M. *O corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NAMUR, Virgínia M. de S. M. De crioulo doido: paródia, vanguardas e teatro de revista. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 12-23, dez. 2010.

NININ, Roberta Cristina. *Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1993-2008): trajetória do ver, ouvir e imaginar*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformação*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

RABETTI, Betti. Memória e Culturas do “Popular” no Teatro: o Típico e as Técnicas. *O Percevejo – Revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 3-18, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

SILVA, Armando Sérgio da. *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 2002.

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. *Revista Teatro*, São Paulo, ano I, n. 0, p. 3-8, jun./jul. 1980.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. In: SOFFREDINI, Renata; BALISTA, Lúcia (org.). *Soffredini: obras principais: vem buscar-me que ainda sou teu*. São Paulo: Giostri, 2017. p. 144-161.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. Sobre raízes. *Jornal do Festival de Teatro Amador do Sesc*, [s.l.], 1985. Não paginado.

TORTORELLA, Maria Emília. *A poética de Carlos Alberto Soffredini: uma bagunça rapsódica*. 2019. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

MARIA EMÍLIA TORTORELLA: é pesquisadora, atriz, dramaturga e acrobata circense, fundadora da Cia Beira Serra de Circo e Teatro (www.ciabeiraserra.com). Bacharel, mestra e doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

EM FOCO

REFLEXÕES SOBRE O CIRCO CONTEMPORÂNEO: SUBJETIVIDADE E O LUGAR DO CORPO

*REFLECTION ON THE CONTEMPORARY CIRCUS:
SUBJECTIVITY AND APPROACHES TO THE BODY*

*REFLEXIONES SOBRE EL CIRCO CONTEMPORÁNEO:
SUBJETIVIDAD Y EL LUGAR DEL CUERPO*

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos.
Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **63-89**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35556>

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o circo que vem sendo nomeado contemporâneo, buscando entender quais os critérios que sustentam esse enquadramento. Para tanto, apresenta algumas reflexões sobre a contemporaneidade em outras cenas artísticas, como artes visuais e dança. Depois, entendendo que o corpo é um elemento central da narrativa circense e que a subjetividade é um elemento central da arte contemporânea, o artigo reflete, sobre os lugares e concepções possíveis para o corpo nas artes circenses e sobre as tensões entre um corpo sujeito e um corpo disciplinado e condicionado.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo contemporâneo.
Corpo. Subjetividade. Circo.
Artes cênicas.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the circus that has been named as contemporary, seeking to understand which criteria support this classification. It begins by reflecting on contemporaneity in other artistic scenes, such as visual arts and dance. Then, understanding the body as a central element of the circus narrative and that subjectivity as a central element of contemporary art, the article finally reflects on the possible approaches and concepts for the body in circus arts, and on the tensions between a body conceived as a subject and a disciplined and conditioned body.

KEYWORDS:

*Contemporary circus.
Body. Subjectivity. Circus.
Performing arts.*

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre el circo que ha sido nombrado como contemporáneo, buscando colaborar para entender cuáles son los criterios respaldan este marco. Para ello, presenta algunas reflexiones sobre la contemporaneidad en otras escenas artísticas, como las artes visuales y la danza. Luego, entendiendo que el cuerpo es un elemento central de la narrativa del circo y que la subjetividad es un elemento central del arte contemporáneo, el artículo reflexiona sobre los posibles lugares y concepciones para el cuerpo en las artes del circo y sobre las tensiones entre un cuerpo sujeto y un cuerpo disciplinado y condicionado.

PALABRAS CLAVE:

*Circo contemporáneo.
Cuerpo. Subjetividad. circo.
Artes escénicas.*



INTRODUÇÃO

A INQUIETAÇÃO que gerou esse artigo surge da minha pesquisa de pós-doutorado, que tem como objetivo entender sobre quais práticas e poéticas está assentado o que chamamos de circo contemporâneo. Na pesquisa, parto de uma pergunta principal: o circo contemporâneo é somente uma representação, ou de fato há características expressivas e de modos de organização da produção que diferem o circo “contemporâneo” do “não contemporâneo”? Nesse percurso, tem sido fundamental também refletir sobre o circo que muitas vezes aparece como “o outro” do circo dito contemporâneo: o clássico ou tradicional. Interessa-me compreender de quais práticas e representações o circo dito contemporâneo tenta se diferenciar, mas também o que opta por manter do modo clássico – até para poder ser reconhecido como circo. Esse caminho envolve também a reflexão sobre uma pergunta anterior, acerca do que define o próprio circo, no sentido de diferenciá-lo das demais artes cênicas.

Adianto, no entanto, que a meu ver esse conjunto de perguntas são do tipo das que, não importa o quanto as persigamos, nunca irão oferecer respostas únicas, definitivas ou muito precisas. Elas parecem servir justamente para continuar sendo perguntas, muito mais do que para serem decifradas. Tendo como pano de fundo esta pesquisa, começo por apresentar, neste artigo, algumas reflexões sobre o estatuto de contemporaneidade nas artes, e em seguida abordo um assunto

específico, relacionado ao lugar que o corpo pode ocupar na subjetividade e na expressividade do circo contemporâneo.

Um primeiro passo necessário para se refletir sobre o circo como arte cênica passa pela compreensão de que, dentro da mesma representação *circo*, convivem práticas de pelo menos três modos de produção diferentes, segundo aponta a literatura: o tradicional/clássico, o novo e o contemporâneo. Nem essa tipologia e muito menos essa nomenclatura são consensuais. Além disso, esses termos também costumam ser utilizados fazendo referência a dimensões de análise que são muito diferentes entre si. Por exemplo, algumas vezes, fazem alusão à temporalidade das produções – sendo o circo tradicional o mais antigo, que se desenvolveu em sua forma moderna a partir do final do século XVIII; o circo novo aquele que se desenvolveu especialmente na Europa nos anos 1980,¹ e o contemporâneo o que se pratica a partir de meados dos anos 1990. Outras vezes, são utilizados com referência ao local/espço onde ocorrem as apresentações – sendo o tradicional/clássico aquele que acontece na lona e os outros os que acontecem em espaços alternativos. Por vezes também são usados para definir “estilos” diferentes de circo – sendo o tradicional/clássico aquele que se apresenta geralmente como um espetáculo de números variados, sem a presença de uma única linha narrativa; o novo como aquele que possui a técnica colada a uma camada dramática mais canônica, fundada na representação e na narrativa; e o contemporâneo como aquele que tem mais afinidade com as formas teatrais performáticas e não narrativas.

A meu ver, as abordagens mais interessantes são aquelas que partem do princípio de que esses enquadramentos – tradicional, novo, contemporâneo – envolvem todo um modo de produção, que abarca tanto os padrões organizacionais como as características expressivas das obras. Como exemplo, destaco a abordagem da historiadora brasileira Erminia Silva – especialmente em Silva, 1996 –, que analisa o “circo-família” não somente a partir de seus resultados estéticos, mas incluindo a dimensão social da produção, as relações familiares, valores e modos de vida. Não pretendo, neste artigo, aprofundar uma discussão sobre essas diferenciações, posto que o objetivo aqui é mais discutir questões específicas relacionadas ao circo dito contemporâneo. Por ora, basta esclarecer que, a meu ver, o circo, da forma como produzido nos dias de hoje tende a carregar, em maior

1 Para mais informações sobre esses marcos temporais, ver Guy (2001), Rosenberg (2004), Hivernat e Klein (2010), Lievens (2015).

ou menor medida, representações e parâmetros desses diferentes modos de existência, tanto estéticos como organizacionais.

Vale mencionar que é a partir do final dos anos 1990 que o uso do termo circo contemporâneo passa a ser disseminado, especialmente no contexto europeu, “[...] da mesma forma como falamos em arte contemporânea ou dança contemporânea” (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21), ou seja, como uma abordagem artística específica, e não somente a partir de um recorte temporal – essa discussão será feita no próximo tópico. Os autores citam Jean-Paul Lefeuvre, Emmanuelle Jacqueline e Hyacinthe Reisch, que, na França, fundaram o *Que-Cir-Que* em 1994, questionando o lugar do risco e da proeza como aspectos fundamentais da narrativa circense e, com isso, abrindo novas perspectivas para a discussão sobre o que define o circo – já que esses atributos, segundo muitos autores, consistiriam no que diferencia o circo das outras artes cênicas – ver por exemplo, Wallon (2009), Bouissac (2010), Bolognesi (2001), Lievens (2015) e Matheus (2016). Nessas novas propostas, o medo não era o sentimento que pretendia ser convocado no público, nem a percepção do espetacular, que era posta de lado em prol de uma suposta “essência da vertigem” (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21), mais relacionada à intimidade do que a algo grandioso. Os mesmos autores ainda notam que, naquele momento, obras de artistas como Johann Le Guillerm teriam passado a figurar em revistas de artes, como objeto de textos críticos que não raro se valiam de abordagens como as de Barthes ou Deleuze (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21).

Para Hivernat e Klein (2010), esse movimento começa a deflagrar o que seria um “novo Circo Novo”, marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras linguagens. Vale pontuar que se trata de um processo de hibridização bem diferente do que acontecia no circo clássico: trata-se menos de inserir um número de dança ou uma cena teatral depois do número de trapézio, dentro da estrutura de variedades, e mais de incorporar os próprios processos e dispositivos de criação da dança e do teatro para o desenvolvimento das obras circenses. Hivernat e Klein (2010, p. 22) notam, por fim, que, naquele momento, intensificaram-se as discussões sobre autoria no circo: “o circo tem, agora, seus autores”, e mencionam um festival criado em Paris e nomeado *Des auteurs, des cirques* – título que sugere que há tantos circos possíveis quanto autores, enfatizando, portanto, as dimensões de subjetividade e unicidade da produção artística.

Como se pode notar a partir desses autores, o que está em jogo, aqui, é uma aproximação do circo com o mundo das artes mais institucionalizadas, bem como com a esfera do pensamento sobre arte. As sociólogas Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) utilizam o termo “artificalização” para se referirem a esses processos que envolvem o reconhecimento de uma expressão cultural como forma artística, em termos sociais e institucionais – processos que, via de regra, envolvem o desenvolvimento e a proliferação da crítica, das correntes de pensamento/reflexão sobre as obras, da própria classe artística – incluindo sua diferenciação em correntes e escolas – e das esferas de circulação, e por vezes também envolve um reconhecimento pelo próprio estado – com a criação de estruturas de apoio público. Para o circo, no contexto europeu, esse processo começa a se delinear a partir de meados dos anos 1980, quando essa expressão passa a ser tratada de forma mais sistemática na agenda das políticas públicas, momento marcado principalmente pelo surgimento das escolas de circo. (BOISSEAU; DE LAGE, 2017; HIVERNAT; KLEIN, 2010; ROSEMBERG, 2004; SIZORN, 2013)



CONTEMPORÂNEO?

Se recorrermos ao dicionário para uma definição de “contemporâneo”, além da definição “que é do mesmo tempo, que viveu na mesma época” – no sentido de ser contemporâneo a algo ou a alguém –, encontramos também “que é do tempo atual”. (MICHAELIS, 2020) Tomando essa definição mais genérica, poderíamos concluir que toda obra de arte ou corrente artística foi “contemporânea” quando estava sendo feita e, conseqüentemente, que toda e qualquer manifestação artística que está sendo realizada no momento presente poderia ser enquadrada como “contemporânea”. Sabe-se muito bem, no entanto, que esse não é o tipo de definição mais utilizada nos mundos da arte. Vale então, antes de adentrar no assunto específico do circo, trazer algumas reflexões sobre os critérios que estão em jogo na definição das expressões artísticas ditas contemporâneas.

Como acontece com todas as classificações que operam nos mundos da arte, a nomeação como “contemporâneo” é algo que está em disputa. Isso porque o recebimento dessa etiqueta atesta um determinado lugar ocupado no jogo da arte – ou no campo artístico, se quisermos usar um termo de Pierre Bourdieu.² Ser enquadrado como “contemporâneo” significa um tipo de pertencimento que abre acesso a alguns caminhos e não a outros, que condiciona certos tipos de remunerações simbólicas – reconhecimento, *status* – e não outras, que facilita acesso a certos circuitos e instituições e não a outros, ou o acesso a certas linhas de financiamento e não a outras. Para dar um exemplo do caso da produção circense paulista, em que estou inserida, é bastante claro como o enquadramento como “circo contemporâneo” é valioso quando se trata de ter acesso ao circuito das unidades Sesc São Paulo.

São poucos os terrenos da arte em que podemos mobilizar essas definições/classificações com alguma tranquilidade. Se uma apresentação do Ballet Bolshoi dançando *O Lago dos Cisnes* é algo que dificilmente seria classificado como “dança contemporânea” e há certo nível de consenso em torno disso, no geral, há poucos exemplos em que as fronteiras entre aquilo que se classifica como contemporâneo e seus outros sejam simples ou consensuais. Para o caso das artes da cena, a discussão tende a ser ainda mais complexa, pois o próprio critério da temporalidade se desdobra em camadas diferentes, já que as obras podem ser reelaboradas em momentos distintos do tempo. Por exemplo, um grupo de teatro de pesquisa que encene, nos dias de hoje, textos de Shakespeare, deve ou não ser considerado teatro contemporâneo? A resposta mais provável seria: depende. E então teríamos que nos indagar sobre quais são as variáveis que estão em jogo.

Uma outra definição, além da cronológica/temporal, que tende a figurar no senso-comum das discussões sobre a classificação “contemporâneo” aplicada às artes, e que também me parece problemática, é aquela que apresenta o contemporâneo como um “estilo”, baseada num conjunto relativamente pré-determinado de códigos visuais/temáticos que a obra final assume. Por exemplo, para o “circo contemporâneo”, por vezes costumamos ouvir: é aquele circo que é feito com roupas cotidianas e sem maquiagem! A meu ver, a redução do contemporâneo a um estilo tende a empobrecer a complexidade do fazer artístico e de seus processos de criação. De forma que, ainda que sim possamos identificar algumas

2 Ver especialmente Bourdieu (2002) e Bourdieu e Delsaut (2001).

características formais mais típicas da produção que se entende por “contemporânea” – como a tendência a um certo conceitualismo ou a hibridização de linguagens –, partilho da visão de autores que entendem que, para sustentar essas classificações, deve-se observar o processo de produção das obras como um todo, incluindo o processo de criação e as questões artísticas que estão em jogo durante o desenvolvimento da obra, os dispositivos de encenação, além de aspectos relacionados à própria organização social dessa produção – como a organização do trabalho, as esferas de circulação e legitimação, os modos de financiamento, os estatutos partilhados pelos artistas e críticos, entre outros.

Um bom exemplo é a abordagem de Nathalie Heinich (2014) sobre a arte contemporânea, que a autora entende como um *paradigma* – ela observa mais especialmente o universo das artes visuais. Anne Cauquelin (2005), a partir de outro enfoque teórico, mobiliza sua definição de arte contemporânea de uma forma semelhante: caracterizando-a como um regime ou como um sistema, o que envolve não só os seus conteúdos expressivos – formas, composições, utilização de um ou de outro material – como também uma série de elementos relacionados à sua organização econômica, ao tipo de relação estabelecida com o público, aos intermediários, entre outros. Abordagens como essas, mais focadas no contexto de produção como um todo, ainda nos ajudam a fugir da tentação de buscar classificar quais obras são ou não contemporâneas, o que a meu ver seria tarefa muito pouco profícua – este seria um objetivo de pesquisa ingrato, tendo em vista que essas categorias sempre estarão em disputa. Trata-se menos de tentar definir se uma obra é ou não contemporânea, e muito mais de entender o que está em jogo nos processos de classificação e a forma como operam as disputas em torno desses processos.

Mesmo autores que analisam as obras a partir de seus aspectos mais expressivos e não tanto ligados a sua organização social – por exemplo, Michel Archer (2001) e Terry Smith (2012) –, via de regra, não operam essas classificações somente a partir dos resultados estilísticos finais ou da suposta recorrência de uma gama pré-definida de características formais. Ao contrário, o que está em jogo em suas análises, normalmente, é muito mais uma compreensão das questões artísticas que estão na origem das obras e que orientam os processos de criação, e que incluem as indagações e posicionamentos do artista perante o mundo. Ou seja,

o enquadramento como contemporâneo leva em consideração um certo pensamento do indivíduo criador, que compreende as questões que desencadeiam e orientam seus processos de criação e as abordagens que fazem com que esses temas se desdobrem em obras artísticas.

O pequeno ensaio de Giorgio Agamben (2009) sobre o que é o contemporâneo é um belíssimo exemplo desse tipo de concepção. Em vez de refletir sobre em que consistiria a obra contemporânea em si; sua reflexão recai sobre o *indivíduo* contemporâneo (ou “poeta contemporâneo”) e sobre sua atitude perante sua época – o que fortalece a ideia de que não é somente um conjunto de características formais que garante o caráter contemporâneo de uma determinada produção artística ou intelectual, mas muito mais uma certa abordagem ou pensamento do criador. Para Agamben (2009), a postura contemporânea implica numa atitude crítica, ou de relativa dissociação, em relação ao seu tempo e àquilo que consiste na “cultura histórica” da época em questão.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões. [...] Exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e compreender o seu tempo [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

Agamben (2009, p. 62) menciona como fundamental uma capacidade de perceber “não as luzes, mas o escuro” de uma determinada época, já que “[...] todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”. Para ele, “[...] contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2009, p. 62) Ainda que não seja um consenso, são diversos os autores que definem essa atitude crítica (ou “capaz de ver as trevas”) como algo recorrente na produção da arte dita contemporânea. Para Terry Smith (2012, p. 2), por exemplo, a arte contemporânea é questionadora quase por definição, ainda que os modos

de questionar e o escopo dos questionamentos sejam muito variados. Para ele, as diferentes formas de arte contemporânea teriam em comum uma interrogação em relação à ontologia do presente, uma pergunta do tipo: “o que é existir nas condições de contemporaneidade?”. (SMITH, 2012, p. 2)

O rol das críticas ou inquietações possíveis realmente pode envolver assuntos muito diversos: nos trabalhos de autores como Smith (2012) ou Archer (2001), vemos exemplos de obras contemporâneas cujos questionamentos estão referenciados no próprio mundo da arte – por exemplo, problematizando o que é considerado arte, ou os parâmetros de bom e ruim; como também outras em que o questionamento se direciona a temas do mundo social e político, além de muitas referenciadas no universo íntimo/subjetivo do autor. Ainda assim, o que parece existir de comum seria uma pergunta, um incômodo, uma reflexão que mobiliza o autor e que estaria na origem do processo criativo. Claro que a presença desse posicionamento questionador não seria suficiente como único critério para diferenciar o contemporâneo, já que seria possível identificar muitos artistas com esse ímpeto em diversos momentos anteriores da história da arte. Na perspectiva de Agamben (2009), por exemplo, certamente muitos desses artistas poderiam ter sido classificados como “poetas contemporâneos” de suas épocas. De qualquer maneira, se um certo espírito crítico ou questionador não é exclusividade da arte contemporânea, ele não deixa de ser uma característica comum na produção classificada como tal – trata-se, não podemos negar, de um parâmetro que vem operando como critério normativo para a definição do “contemporâneo” nos mundos da arte.

Para não restringir os exemplos apenas ao universo das artes visuais, podemos também trazer um registro de como essa discussão sobre contemporaneidade se desenvolve na cena da dança. André Lepecki (2006) é um dos autores que destaca uma aproximação cada vez mais frequente da dança entendida como contemporânea com a filosofia e o pensamento político – o que seria por si só indício de um engajamento reflexivo e questionador. A pesquisadora Laurence Louppe (2012) tem uma análise especialmente interessante: ela concebe a dança contemporânea como um *sistema de pensamento*, observando as produções de dança justamente a partir de seus diversos modos de pensar o mundo – modos que, segundo Louppe (2012), não somente representam o mundo, mas também

ajudam a construí-lo. Para ela, a dança é, em si, um sistema de significados, ou seja, sua produção envolve processos de formulação de enunciados – por meio de um vocabulário de formas e sentidos construídos a partir do corpo. Duas derivações importantes da adoção dessa perspectiva: a primeira, de que dança contemporânea não se resume a um conjunto de ferramentas técnicas, mas pressupõe, também, um pensamento por parte do indivíduo/corpo criador – ou um posicionamento em relação às questões do seu mundo, se quisermos voltar aos termos discutidos acima. E a segunda, a de que a dança contemporânea constrói, em si e por si, um pensamento próprio, que não é “parasitário” de outros saberes (LOUPPE, 2012, p. 21) – não se trata, por exemplo, de simplesmente “encenar”, na superfície, um pensamento que é de outra ordem, mas sim de vivenciar e provocar situações corporais que em si constituem um pensamento. Para Louppe (2012, p. 21), portanto, na dança, o corpo em movimento é, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber.

A poética da dança contemporânea emergiria, então, de um processo em que a atitude do sujeito, “que coincide com o próprio sujeito” (LOUPPE, 2012, p. 28), faz-se presente no gesto corporal – aqui o gesto é utilizado no sentido amplo de “movimento”, ou seja, não se trata do gesto pantomímico ou representativo/narrativo. Nesse sentido, para a autora, a dança contemporânea apresenta-se como “uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea”. A autora nega, dessa maneira, uma suposta separação entre o sujeito “pensante” e uma dança sem capacidade de agência, pensada meramente como produto ou objeto dessa subjetividade que lhe é externa. Nega também, conseqüentemente, a separação entre aquele sujeito “pensante” e um corpo que lhe é objeto. Isso faz do “trabalhar” coreográfico em dança contemporânea um trabalhar que é, ao mesmo tempo, “[...] corporal, teórico, filosófico, transformador incessante de percepções”. (LOUPPE, 2012, p. 366)

A meu ver – e opto por deixar claro que se trata de uma perspectiva entre outras possíveis –, autores como Louppe e Lepecki nos oferecem boas referências para orientar uma discussão do “contemporâneo” aplicada ao circo, já que, aqui, o que está em jogo é também o corpo. Correndo o risco de sair da dimensão analítica e entrar num terreno prescritivo – o que se justifica por minha própria atuação

como artista circense –, entendo que construir o circo contemporâneo como um sistema de pensamento, que tanto reflete como também tem poder de agência sobre o nosso mundo e o nosso tempo, e que reflete atitudes/posicionamentos do sujeito criador em relação às questões de nossa época, sejam elas mais íntimas ou mais políticas, parece-me um caminho interessante a ser percorrido. Trata-se de algo que o próprio “circo clássico” fez em relação ao seu tempo, principalmente no final do século XIX, momento em que as narrativas e metáforas encenadas do circo tinham bastante adesão ao “espírito” da época – ver Bolognesi (2009), Lievens (2015), Sizorn (2013). Parto do pressuposto de que, ao reivindicar o estatuto de “contemporâneo”, o circo aceita estar minimamente alinhado aos questionamentos e posicionamentos que operam no campo mais amplo da arte contemporânea, ainda que, claro, tenha suas especificidades marcadas por sua própria trajetória histórica e pelas particularidades de sua construção como expressão cultural e artística.



CIRCO CONTEMPORÂNEO, UMA PLURALIDADE DE CAMINHOS POSSÍVEIS

Mergulhando mais especificamente no terreno do circo que vem sendo tratado por contemporâneo – ainda que as nomenclaturas clássico, novo e contemporâneo, no circo estejam longe de serem consensuais –, considero importante mencionar as contribuições da pesquisadora e realizadora circense Bauke Lievens, da Bélgica, que desenvolve um projeto bastante interessante de produção e difusão de cartas públicas que convidam os circenses atuais a refletirem sobre seu fazer – projeto realizado em parceria com Quintjn Ketels e Sebastian Kann – ver Lievens (2015, 2016) e Kann (2018). Mobilizando amplo conhecimento histórico sobre o circo e as artes cênicas de forma mais geral, Lievens (2015) chama atenção para a necessidade de “[...] colocar em cena subjetividades e identidades contemporâneas”, de forma a conectar o circo com a cultura e os tempos que vivemos.

A meu ver, em consonância com a autora, é de extrema importância – para os pesquisadores, críticos, curadores e formuladores de políticas públicas, mas também para os próprios realizadores – observar a dimensão do projeto estético-político dos trabalhos circenses atuais, ou das questões artísticas que mobilizam os trabalhos, partindo do pressuposto de que toda obra mobiliza um discurso estético-político – sendo ele intencional ou não. E partindo do pressuposto também de que as questões que estão na origem de uma obra-pensamento artístico podem ser extremamente diversas – ou seja, não necessariamente precisam estar engajadas a temas da “grande” política do mundo externo e da agenda pública, podendo também dizer respeito ao universo do íntimo, afetivo, ou a aspectos internos do próprio fazer circense – entre outras tantas possibilidades. De uma maneira ou de outra, a reflexão sobre as questões artísticas que desencadeiam a criação de um determinado trabalho são uma parte importante do caminho nos processos de criação ditos contemporâneos, como busquei argumentar na seção anterior. Laurence Louppe (2012, p. 20) coloca, para a dança contemporânea: antes de ser “dança”, a dança contemporânea pertence ao mundo da arte dos dias de hoje, sendo “[...] uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento”. Poderíamos pensar uma formulação semelhante para o circo.

Lievens (2015) advoga em favor de um circo mais ancorado às questões e temas do mundo atual, ou com maior engajamento político. Para ela, estamos num momento em que o circo precisa redefinir suas razões de ser, e nós – artistas circenses – precisamos redefinir nossas razões de fazer. Já Sebastian Kann (2018), parceiro de Lievens no projeto das cartas abertas, pondera que o circo não necessariamente precisa ser “crítico”, no sentido de que os espetáculos não necessariamente precisam estar ancorados a questões do mundo externo – ou permeado por um certo engajamento público – ele exemplifica com suas próprias criações, construídas a partir de um corpo mais intuitivo e menos “racional”. A meu ver, neste ponto o autor faz um uso relativamente restrito do termo “crítico” – afinal, uma criação circense desenvolvida por um autor que se questiona sobre o que significa fazer circo em sua época, que se coloca em diálogo com as outras expressões artísticas contemporâneas e que mobiliza a história das expressões circenses em sua obra, não deixa de ser “crítica”, mesmo que opte por não abordar diretamente assuntos do mundo externo. Aqui, vale trazer novamente a abordagem de Agamben (2009): o que atribui um caráter crítico a uma determinada

produção talvez não seja somente o conjunto de características expressivas ou discursivas da obra final, mas também os posicionamentos de seus autores e as questões que orientam seus processos criativos. De qualquer maneira, o que é importante destacar é que há múltiplos caminhos possíveis para um circo contemporâneo, e o que está em jogo não é, de forma alguma, uma tentativa de definição dos assuntos que circo deveria abordar.

O mesmo Kann (2015), em texto para o *Circus Now*, também fazendo um exercício de aproximação com a área da dança – e a produção de pensamento a ela relacionada –, compara o “circo contemporâneo” ao que seria um “*art circus*”, categoria oposta ao circo de entretenimento. Essa nomeação é um pouco polêmica, pois tende a sugerir que o “circo contemporâneo” é o único que poderia ter estatuto de arte, o que parece pouco plausível. De qualquer maneira, o autor traz um ponto interessante: ele defende que os repertórios e parâmetros que precisam ser mobilizados para se refletir sobre o circo contemporâneo e o circo de entretenimento são diferentes, já que o que está em jogo nessas duas expressões culturais são questões e abordagens bastante distintas. Kann (2015) também reflete, de maneira bastante instigante, sobre as representações que circundam a própria definição de circo contemporâneo – expressão que, para ele, parece estar presa num estranho período de transição: ao mesmo tempo “ainda ansiosa para impressionar” (KANN, 2015) e buscando ter o mesmo reconhecimento, em termos de valor artístico, que o teatro ou a dança. Citando a diretora e malabarista Phia Ménard, segundo a qual o público ainda se recusa a classificar como circo os trabalhos que não “entregam” (*deliver*) um certo nível de virtuosidade/espetacularidade, Kann entende que a contradição entre o técnico e o artístico está no cerne do que seria um “problema de coerência” no circo contemporâneo. Esse assunto será mais desenvolvido no próximo tópico, a partir do recorte da subjetividade do próprio corpo.

É interessante trazer a perspectiva de um último autor, Jean-Michel Guy, que, num texto focado na formação dos artistas circenses, acaba chegando numa linha de argumentação semelhante às expostas acima. Ao refletir sobre a classificação do circo como arte, ele lembra que as técnicas presentes no circo já existiam muito antes de ele ser considerado “arte” e brinca que essas técnicas podem ser utilizadas para fins diversos, como “assaltar um banco” – e nesse contexto não

seriam “arte”. Ou seja, a classificação como arte não está na essência do circo e não se sustenta somente pela natureza de seu fazer. Citando Joseph Beuys, Guy (2017) argumenta que é possível fazer “arte” a partir de uma série de fazeres – incluindo alguns que não tem nada de artístico, como “a confecção do pão ou o trabalho do encanador” –, já que “a arte não é somente uma questão de técnica, mas de atitude”. E então ele se pergunta: o que é preciso para “justificar” o circo como arte? Para Guy (2017), não basta “invocar a especificidade, ou seja, a técnica que distingue o circo [...] da dança, do teatro ou das outras artes”, e nem mesmo “sublinhar a inventividade dos circenses” –relembrando como foi no circo que apareceu a primeira iluminação elétrica pública.

Nenhum desses argumentos teve o peso suficiente [para garantir que o circo fosse reconhecido como arte] frente ao status menosprezado de lazer popular, ou à imagem de empresa sem moral nem religião (além do lucro), que o circo forjara no século XIX até o início do século XX. [...] A desqualificação do circo como simples divertimento, sem ambição, ou como artesanato, é ainda moeda corrente em muitos países, inclusive na França, onde [...] o próprio Ministério da Cultura tem para com ele uma posição ambígua: ainda tacha o circo ora de ‘arte emergente’, ora de arte popular [...]. (GUY, 2017, grifo nosso)

Guy (2017) constata que, no circo, o enquadramento como “arte” depende então de relações de poder (processos de institucionalização) e também da criação de narrativas: envolve construir um espetáculo/cena circense como “obra artística”. A obra artística, para ele, seria definida como uma “criação original de um autor, isto é, aquilo que traz o cunho de sua personalidade” ou subjetividade. Ela também representaria a “[...] construção de uma realidade inédita, potencialmente desconcertante, como um buraco negro, que abala o conforto de nossas crenças, nossos hábitos, de nossas relações” (GUY, 2017) – e é notável a aproximação com as discussões que apresentamos nos parágrafos acima. Guy (2017) defende ainda que uma obra pressupõe risco artístico – que de maneira alguma pode ser reduzido ao risco do corpo, afinal, como o próprio autor argumenta, um equilibrista atravessando os fiordes noruegueses sobre um *slackline* é uma situação que envolve risco, mas nem por isso é considerada “arte”. O risco artístico, para

ele, seria algo inerente à construção de uma realidade nova – a meu ver, essa perspectiva é interessante também porque desromantiza a ideia do circo como sendo a única “arte do risco”.

Por fim, Guy (2017) aponta que, em sua percepção, os circenses “criam arte” por meio da construção de “[...] um trabalho específico sobre os limites de seu próprio gênero, mas também rompendo com normas anteriores, quer seja brincando [...] com as convenções vigentes, quer destacando algumas de suas propriedades, muitas vezes formais, até agora despercebidas”. Para esse pesquisador, a originalidade do circo estaria relacionada justamente ao fato de sua definição variar de um autor (criador) a outro – para ele, alguns artistas “[...] arruinam a definição do circo em seu cerne” quando defendem que ele teria uma “essência supostamente imutável”. Na visão de Guy (2017), ao contrário, que “[...] quanto mais autores, mais obras, menos o circo é igual a si mesmo: a diversificação de suas formas é em si um argumento artístico.”

De forma geral, o que tento argumentar até aqui é que parecem existir alguns critérios de eficiência – utilizando o termo de Heinich e Schaeffer (2004) – que operam na classificação como “contemporâneo” no universo da produção artística, ou alguns valores que têm papel normativo nos processos envolvidos nesses enquadramentos/classificações. Esses parâmetros passam a ser importantes para o circo dito contemporâneo, uma vez que, ao reivindicar esse enquadramento, o circo inevitavelmente coloca-se em lugar de ser comparado com outras expressões artísticas que partilham essa mesma classificação. Ainda que, como não poderia deixar de ser, o “contemporâneo” no circo necessariamente será diferente do “contemporâneo” na dança ou no teatro, pois cada expressão é moldada por sua própria trajetória histórica e por seu processo de desenvolvimento como prática cultural. Procurei mostrar também que esses valores/parâmetros que estão por trás do enquadramento “contemporâneo” não dizem respeito somente a aspectos formais da obra final, mas envolvem posicionamentos e formas de abordagens do próprio indivíduo criador perante o mundo e perante as matérias a serem trabalhadas no fazer artístico; envolvem um certo pensamento sobre o fazer; envolvem formas de enunciar; envolve um certo estatuto do artista e do fazer artístico.

É fundamental ponderar, no entanto, que assumir que o caráter “contemporâneo” também depende de um tipo de pensamento/abordagem do indivíduo criador, não significa, de forma alguma, advogar por uma leitura essencialista dos processos de criação artísticos, pressupondo que atributos como um caráter crítico ou uma atitude questionadora seriam inatos, decorrentes de uma espécie de gênio ou talento “natural” do artista. Essa seria uma visão romantizada do fazer artístico, que a meu ver pouco serve para compreender suas dinâmicas e lógicas de funcionamento. Ao contrário, defendo que boa parte das características e gestos dos criadores são configurados pela sua trajetória – experiências por ele vivenciadas – e também pelo ambiente e contexto em que ele está inserido – daí a importância de instâncias de formação e de mecanismos públicos de apoio que garantam não só a possibilidade de financiamento e a existência de um circuito artístico ativo, como também um ambiente propício para troca de conhecimentos e reflexões. Outra ponderação que me parece fundamental é a da necessidade de avançar numa reflexão sobre contemporaneidade nas artes a partir de referenciais produzidos fora do contexto europeu, e mais adequados para uma leitura da situação latino-americana, por exemplo. Essa é uma tarefa imprescindível, posto que sabemos que a arte ainda é um terreno em que os marcadores de desigualdade operam de maneira brutal nos contextos de produção do sul global.

Como fica claro pela discussão apresentada acima, partilho da visão dos autores que entendem que a atitude/abordagem do indivíduo criador, assim como as questões artísticas que estão na origem dos processos de criação – e que moldam esses processos – são elementos que precisam ser observados quando se busca diferenciar uma produção dita “contemporânea” – lembrando, mais uma vez, que não há consenso sobre tais nomeações e que elas estão constantemente em disputa. Apesar de não ser o caminho escolhido para o desenvolvimento deste artigo, vale mencionar que, a meu ver, também seria fundamental levar em consideração, na compreensão desses processos de classificação/enquadramento, aspectos relacionados à organização social da produção, como relações de trabalho, condições materiais de produção, trajetória dos criadores, e espaços de circulação e legitimação.

O LUGAR DO CORPO: ENTRE SUBJETIVIDADE E CONDICIONAMENTO

Um tópico de análise muito interessante que decorre dessa discussão diz respeito ao lugar do corpo na expressividade e na construção de poéticas circenses contemporâneas. Se, como discutiram os pesquisadores mencionados acima, entre os critérios e parâmetros de criação de valor no circo contemporâneo – ou do circo pensado como uma forma artística contemporânea – estão a autoria e a capacidade de criar realidades inéditas por meio de obras que revelam leituras e atitudes em relação ao mundo, isso significa dizer que estamos no terreno da subjetividade. Como mencionamos acima a partir de autores como Lievens (2015, 2016), Guy (2017) e Kann (2017), refletir sobre o circo como arte contemporânea, no contexto em que vivemos, parece passar, necessariamente, pela adoção de uma visão de circo para além das habilidades técnicas.

Ao mesmo tempo, temos, historicamente, a linguagem do circo como algo construído sobre a técnica, a destreza e a virtuosidade – numa estrutura poética herdada de um momento em que narrativas como a do controle sobre a natureza, a do poder da civilização e da ciência, a da exaltação ao progresso, que carregam um projeto estético-político muito específico, faziam muito sentido. Como bem pontua Lievens (2015), a narrativa de superação – da natureza, da gravidade, do “possível” –, que pressupõe a habilidade extrema, pode ser lida como uma metáfora do próprio capitalismo e da ideia de modernidade da forma como foi construída desde o Iluminismo. Bolognesi (2009), numa análise bastante interessante dos hipodramas encenados no anfiteatro de Philip Astley no início do século XIX, mostra como essas narrativas eram alinhadas ao nacionalismo romântico construído a partir da Revolução Francesa, “[...] em uma Paris que propagava o mito do progresso e da ascensão social a todos” e em que se propagava a “[...] consolidação de uma ideia de nação e de poder a expandir fronteiras, tanto físicas como as do imaginário”. (BOLOGNESI, 2009, p. 5) A técnica e a proeza tiveram papel fundamental para a construção corporal desse tipo de narrativa.

A partir da segunda metade do século XX, depois de o mundo ter vivenciado duas guerras mundiais e algumas experiências devastadoras de autoritarismo político,

as expressões artísticas, de forma geral, tenderam a assumir narrativas mais críticas, por vezes até mais pessimistas. Dentre as práticas artísticas que passam pelo corpo, o que passa a figurar tende a ser muito mais uma problematização das fraquezas e vulnerabilidades humanas do que sua suposta superioridade – o movimento da *body art* talvez seja o mais ilustrativo nesse sentido – lembremos, por exemplo, da dramaticidade de movimentos como o do Acionismo de Viena nos anos 1960 (ver Badura-Triska, 2012), e poderíamos também pensar no desenvolvimento do *butoh* no Japão na virada dos anos 1950 para os 1960 e na projeção que essa cena ganhou nas cenas artísticas ocidentais.

Para autores como Lievens (2016), então, as narrativas muito baseadas no domínio da habilidade, como algumas das que figuram no circo, expressam uma visão relativamente “velha” do homem e do mundo geral: “[...] apresentamos heróis e heroínas, muitas vezes sem crítica ou ironia, de uma forma anacrônica e implausível no contexto das nossas experiências pós-modernas, meta-modernas ou mesmo pós-humanas”. (LIEVENS, 2016) Para ela, “[...] é verdade que não podemos criar um novo circo se não dominarmos as habilidades técnicas que estão do cerne desta arte e de sua constituição como linguagem” (LIEVENS, 2016), no entanto, a redefinição do circo em termos contemporâneos não pode ser pensada se ficarmos presos à repetição de repertórios já existentes e se a habilidade for pensada como a dimensão central da prática.

É possível atualizar as dramaturgias do circo, que têm os discursos da modernidade colados em sua poética de forma quase essencial? Isso seria desejável? A técnica e a proeza continuam sendo elementos centrais do circo? Se sim, como “descolar”, em cena, as práticas que envolvem o domínio corporal de uma leitura poética de domínio da natureza? Ou, como dissociar a virtuosidade, ou os movimentos corporais que envolvem muita destreza e habilidade, de uma narrativa da superioridade ou da superação? Essas são questões que via de regra enfrentamos quando nos propomos a fazer um circo que partilha do estatuto de “arte contemporânea”, especialmente se trabalhamos com modalidades circenses como técnicas aéreas, equilibrismos, manipulação de objetos e outras muito centradas em habilidades corporais – a discussão do palhaço, por exemplo, envolve outras dimensões. Mais do que questões a serem respondidas, a meu ver, elas

são pontos de partida para uma enorme variedade de caminhos de investigação cênica e de reflexão crítica.

Destrinchando um pouco mais essa reflexão, é interessante observar como os valores da virtuosidade e do domínio corporal, que garantem a “proeza”, pressupõem repetição e condicionamento que, nas esferas artísticas, tendem a estar em relação de antagonismo com a representação de subjetividade. Essa discussão esbarra numa oposição clássica da história da arte, entre repetição *versus* originalidade que, como bem observam Heinich e Schaeffer (2004), atualiza uma outra tensão fundamental, entre imanência e transcendência. A prerrogativa da inventividade/originalidade vem operando como parâmetro central para a definição do que é arte e do que não é arte desde pelo menos o Romantismo, e está ligada também à representação do artista como gênio e como espécie de sujeito extremo. Autores como Heinich (2005), Heinich e Schaeffer (2004) ou o próprio Bourdieu (2002) mostram como a originalidade foi historicamente construída como uma noção normativa, central para a criação de valor das obras nos campos artísticos, em oposição às representações de repetição ou reprodução – que mais tarde seriam associadas também à cultura de massa, outra instituição que viria a ser construída como antagonista da arte.

Indo além, os atributos do virtuosismo e do profundo domínio técnico, no limite, tendem a pressupor um sujeito que domina seu corpo: o corpo em si estaria desprovido de subjetividade, apresentando-se, assim, como objetificado – justamente o oposto daquele corpo pensante trazido por Laurence Louppe (2012). Poderíamos dizer então que esse assunto também reverbera uma discussão clássica da filosofia ocidental, que tem a ver com nossa constituição dupla como alma e corpo e com um processo histórico que prioriza a primeira parte desse binômio na construção do “sujeito” – ou da “natureza humana”, na concepção platônica. Essa oposição só começa a ser superada com Nietzsche, Heidegger e sobretudo Merleau-Ponty já no século XX.

Novamente aqui podemos trazer alguns exemplos sobre como essas discussões se desenvolvem na cena da dança. Na visão de Klauss Vianna (observando o ballet clássico), por exemplo, a virtuosidade costuma estar relacionada à padronização, pelo fato de ser baseada num ideal de execução “correta”, o que tende a resultar

numa dança muito pautada pela forma. (VIANNA, 2005) Para ele, há aqui um risco de reduzir o movimento ao seu aspecto mecânico, diminuindo o espaço para a expressividade e para a subjetividade – poderíamos utilizar essas mesmas ideias para refletir sobre os “truques” circenses e o lugar que assumem nas criações.

O já mencionado André Lepecki (2006) vai além, questionando se a própria formalização da dança como linguagem artística e principalmente o dispositivo da coreografia não estariam submetendo o corpo a um regime disciplinar característico da modernidade, pautado por uma certa ideologia do movimento contínuo. Isso reduziria as próprias possibilidades de presença do dançarino, sempre posto a serviço da execução do movimento. Ele reflete sobre a coreografia como um dispositivo disciplinador, como “[...] uma performance centrada na exibição de um corpo disciplinado, que encena o espetáculo de sua própria capacidade de se colocar em movimento”. (LEPECKI, 2006, p. 31-32) A alternativa passaria por pensar a subjetividade e os processos de subjetivação como forças performativas, como possibilidades de inventar e reinventar narrativas. (LEPECKI, 2006, p. 33) Desenvolvimentos das vertentes mais contemporâneas de dança – por exemplo, a cena desenvolvida nos Estados Unidos em torno do Judson Dance Theater nos anos 1960, que aprofundou a investigação sobre o uso da improvisação como procedimento cênico –, são exemplos de respostas a essas problemáticas.

A discussão sobre disciplina, elemento tão evocado na formação de praticantes de técnicas circenses que envolvem alta performance corporal, nos faz refletir também sobre práticas como “treinamento” ou “condicionamento”, que, se de um lado são centrais para as técnicas circenses que envolvem alta performance e engajamento corporal – até por questões de segurança e integridade física –, de outro lado parecem estar em oposição à ideia de um corpo-sujeito. Minha própria percepção, a partir de experiências como intérprete ou diretora circense, é a de que treinamentos que “endurecem” muito o corpo – e que preveem muitos parâmetros de execução certa ou errada –, quando não equilibrados com outras práticas, tendem a enrijecer também a percepção e a capacidade de resposta do corpo para certas situações cênicas. Como pensar práticas corporais que não mecanizam o corpo? Ou, como pensar o descondicionamento de um corpo condicionado? Ou, pensando de forma mais abstrata: é possível ter um corpo pensante e subjetivo dentro do paradigma do

“treino” e da “disciplina”? Interessa-me destacar aqui que, de forma prática, isso envolve também perceber e ter alguma intencionalidade sobre os caminhos que um determinado processo de criação deve seguir – ou seja, envolve um *pensamento* sobre o próprio fazer.

Esse assunto, de qualquer forma, está longe de ter uma única leitura possível: há autores de diferentes áreas que apontam que o “domínio” nem sempre levaria à repetição ou à objetificação, e que enxergam a técnica como imprescindível ou mesmo como “libertadora” no contexto do circo. A antropóloga argentina Julieta Infantino, por exemplo, entende que no circo o domínio da técnica é um requisito e a partir dele é que se inserem criatividade e expressividade: “[...] como em qualquer disciplina artística, a técnica é a base que deve ser manejada com perfeição; depois vem o feito artístico em si”. (INFANTINO, 2010, p. 7) Ela argumenta, a partir de material de entrevistas com artistas, que nesse tipo de criação o corpo é indissociável da mente em termos de capacidade criativa, o que a princípio poderia soar parecido com as formulações de Laurence Louppe (2012). Mas em outro momento, a autora assume que, diferentemente do que ocorre no esporte, em que o corpo é visto como ferramenta ou máquina, no circo ele seria entendido como “[...] meio expressivo, ou veículo de transmissão de uma mensagem artística”. (LOUPPE, 2012, p. 7) Tecendo uma comparação com o estudo clássico de Loic Wacquant sobre boxeadores, a autora compara que se, naquele contexto, o objetivo do treinamento corporal seria preparar a máquina para ganhar a luta, “[...] os artistas de circo parecem minimizar o grau de requisito de treinamento corporal frente ao de criatividade que o circo demanda como arte, com o objetivo central de impressionar a audiência ou transmitir a ela uma mensagem”. (INFANTINO, 2010, p. 7) Ainda que pareça clara a diferença do “uso” do corpo entre boxeadores e artistas circenses – e que essa diferença sem dúvidas possa ser entendida como um avanço em termos de subjetividade –, a metáfora do corpo como “veículo” e a ideia de “passar uma mensagem” trazem, implicitamente, uma visão de um corpo que carrega um pensamento ou uma ideia ou uma expressão que lhe são alheios, ou que são produzidas num outro lugar de existência – a mente, ou talvez um sujeito que não é corpo – e somente veiculadas pelo corpo. Isso difere bastante de abordagens como as propostas por Louppe (2012), Lepecki (2006), ou outros autores que buscam escapar da separação entre sujeito e corpo.

Há ainda pesquisadores que defendem que, por conta da existência de um risco real em grande parte das práticas circenses, a técnica ou a proeza podem ter uma função expressiva em si, e não necessariamente precisam estar “a serviço” de alguma mensagem artística específica. Bouissac (2010), por exemplo, entende que a proeza pode desencadear diretamente uma espécie de poética do sublime, não sendo necessário nenhum outro tipo de mensagem ou camada interpretativa. Bolognesi (2001) argumenta em sentido semelhante, afirmando que no circo o corpo sempre desafiou seus limites e que “o desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e nem pertencem ao reino da ficção” – ou da re-presentação, poderíamos dizer -, e portanto, o público presencia “a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados”. (BOLOGNESI, 2003, p. 45) Por isso, para este autor, o funcionamento de um espetáculo circense “não se dá por metáforas ou símbolos” e os artistas de números de risco “não estão ali representando papéis”: para ele, “[...] se houver alguma espécie de semiose nos números que envolvem acrobacias arriscadas, ela é dada pelo próprio desempenho do artista”, e o sentido, portanto, “é oriundo do corpo e é encontrado na performance em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração”. (BOLOGNESI, 2001, p. 105-106) Esse ponto é bastante importante, pois também conecta o circo, quase que por sua natureza, as formas de teatro mais que valorizam a presença. No entanto, é necessário ter em mente que, quando se aponta, como fizeram os autores mencionados anteriormente, que seria desejável que o circo, dentro do paradigma contemporâneo, pudesse tocar em questões sobre sua época, ou apresentar pontos de vistas individuais, ou visões subjetivas de mundo, ou criar novas realidades, isso não necessariamente precisa significar “interpretar papéis” ou “encenar histórias”. Assim como ocorre no teatro contemporâneo, há uma pluralidade enorme de abordagens e escolhas possíveis tanto no nível das temáticas – ou universos de referências dos trabalhos – quanto no nível das opções de encenação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

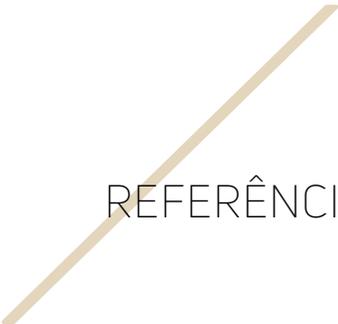
Em primeiro lugar, é necessário reforçar uma prerrogativa fundamental deste artigo, que é a de que a arte não se constitui somente como resultado da criatividade ou do gênio individual, mas como um sistema de conhecimentos, de representações, de valores e de lógicas de funcionamento que são definidos social e historicamente. Os processos de classificação e atribuição de valor no mundo das artes, por decorrência, são permeados por uma série de convenções e parâmetros estabelecidos no interior dos campos de produção artística – de forma negociada entre artistas, críticos, escolas, instâncias financiadoras, mercados e esferas de circulação, públicos e eventualmente outros atores sociais.

Neste artigo, busquei discutir sobre a ideia de circo contemporâneo, e para tanto apresentei algumas reflexões sobre os parâmetros que comumente são associados à classificação de “contemporâneo” em outras artes – partindo do princípio de que quando o circo se apresenta com essa adjetivação, ele se coloca em diálogo e em lugar de comparação com as outras artes que partilham desse enquadramento. Entendendo que a subjetividade, o posicionamento crítico e a presença de um pensamento ou de um conjunto de questões artísticas são traços relativamente gerais na arte que se entende por contemporânea, busquei também trazer uma discussão sobre o lugar do corpo e sua subjetividade nas poéticas circenses. Essa questão me interessa porque uma das características marcantes do circo é justamente a presença da proeza e das situações corporais extremas, que pressupõem, em alguma medida, um corpo disciplinado e condicionado.

É importante finalizar reiterando que, se nas seções anteriores, busquei refletir sobre um posicionamento, ou modo de fazer, ou pensamento, por parte dos criadores, que seria mais alinhado aos valores da “arte contemporânea” da maneira como ela vem se desenvolvendo nas últimas décadas, isso não significa de forma alguma propor uma redução das formas/abordagens expressivas finais que as obras podem assumir, e nem mesmo uma redução dos tipos de processo de criação que seriam os “possíveis” dentro do enquadramento contemporâneo. Trata-se muito menos de tentar definir que obras são ou não contemporâneas,

e mais de buscar refletir, em primeiro lugar, sobre o que está em jogo nesses processos de classificação e, em segundo lugar, sobre quais caminhos queremos construir para o circo. Como bem coloca Guy (2017), a pluralidade de formas e de abordagens, no circo contemporâneo, é justamente uma das características que colaboram para seu reconhecimento como arte.

Retomo, para finalizar, uma ideia que apresentei como ponto de partida: perguntas como as que originam as reflexões que procurei trazer aqui, a meu ver, funcionam mais como pontos de partida para investigações constantes – tanto práticas quanto teóricas – do que como questões para serem respondidas, uma vez que dificilmente poderemos lhes dar soluções únicas ou definitivas. Procurei aqui refletir sobre essas questões para estimular uma ampliação do debate sobre os diferentes tipos de circo que estão sendo produzidos na atualidade, bem como para levantar questões que possam eventualmente inspirar outras agendas de pesquisa e buscar fortalecer diálogo com pesquisadores e artistas que estejam produzindo a partir de outros países do sul global.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BADURA-TRISKA, Eva et al. *Vienna Actionism: art and upheaval in 1960's Vienna*. Viena: Köln, 2012.
- BOISSEAU, Rosita; DE LAGE, Christophe Raynaud. *Le Cirque Contemporain*. França: Nouvelles Édition Scala, 2017.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O novo-velho circo. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 19, n. 2, p. 55-62, jul./dez. 2018.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/421> Acesso em: jun. 2020.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 24, n. 1, p. 101-112, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: jun. 2020.

- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the circus*. Alemanha: De Gruyter Mouton, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1992].
- BOURDIEU, Pierre; DESAULT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001 [1975].
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GUY, Jean Michel (org). *Avant garde, cirque! Les arts de piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- GUY, Jean Michel. Canguru, inveja, pia entupida, gengibre. *Panis e Circus*, 2017. Disponível em: <https://panisecircus.com.br/canguru-inveja-pia-entupida-gengibre-conferencia-do-artista-jean-michel-guy-discute-processo-de-transformacao-de-escola-de-circo-em-espaco-de-arte/?fbclid=IwAR3z-3GNFISM0taOqdUC0RrIcmB1wFstFEwlaOISskHYimjrfQz--H-2Gfo> Acesso em: jun. 2020.
- HEINICH, Nathalie. *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Art, création, fiction*. Entre sociologie et philosophie. Nimes: J. Chambon, 2004.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Veronique. *Panorama contemporain des arts du cirque*. Paris: Textuel/Hors les Murs, 2010.
- INFANTINO, Julieta. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *Runa, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, Buenos Aires, v. 31, n. 1, p. 49-65, 2010.
- KANN, Sebastian. Third open letter to the circus: Who gets to build the future? *Etcetera*, n. 152, mar. 2018. Disponível em: <https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus/>
- KANN, Sebastian. Disappearing acts: updating the contemporary circus. *Circus Now*, Nov. 2015. Disponível em: <https://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/> Acesso em: jun. 2020.
- LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- LIEVENS, Bauke. First open letter to the circus: the need to redefine. *Etcetera*, n. 142, dez. 2015. Disponível em: <http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> Acesso em: jun. 2020.
- LIEVENS, Bauke. Second open letter to the circus: The myth called circus. *Etcetera*, n. 146, Sept. 2016. Disponível em: <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/> Acesso em: jun. 2020.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2016.
- MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em: jun. 2020).

ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004.

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em [História]) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

SIZORN, Magali. *Trapézistes: ethnologie d'un cirque en mouvement*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

SMITH, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press, 2012.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005 [1990].

WALLON, Emmanuel (org). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA: Artista circense, pesquisadora e docente. Mestre e doutora em sociologia da cultura pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e pós-doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp).

EM FOCO

O CIRCO HOJE: DO HIBRIDISMO À EMERGÊNCIA DE UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

*THE CIRCUS TODAY: FROM HIBRIDISM TO
EMERGENCY CONTEMPORARY DRAMATURGY*

*EL CIRCO DE HOY: DEL HIBRIDISMO
A LA EMERGENCIA DE UNA
DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA*

CLÓVIS DIAS MASSA

IASMIN D'ORNELAS PONSI

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin D'Ornelas.
O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia
contemporânea.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **90-113**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35765>

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a emergência de uma dramaturgia no circo contemporâneo com base nas discussões e estudos desenvolvidos por alguns especialistas franceses, como: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud e Jean Michel Guy. A partir dessas proposições, busca-se observar os fatores históricos e sociais que acarretaram rupturas com padrões estéticos vigentes tanto no teatro quanto no circo, implicando o surgimento de novas estéticas e a emergência de uma dramaturgia no circo contemporâneo. Para tanto, o artigo transita entre as noções de novo circo e circo contemporâneo, observando os processos híbridos entre o circo e demais artes (teatro, dança, música...) nas novas formas do fazer circense. Sendo assim, o estudo pressupõe uma dramaturgia circense que se estabelece em concepções inovadoras de espetáculos e que se constitui, de maneira concomitante, na integração das artes circenses com os materiais textuais e os elementos cênicos. Por fim, o artigo se propõe a apresentar, sobretudo, bases conceituais para o estudo da ocorrência de uma dramaturgia *sui generis* de circo, decorrente dessas criações híbridas que se estabelecem a partir da democratização dos saberes circenses, com a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo contemporâneo.
Novo circo. Dramaturgia.
Hibridismo. Escritura.

ABSTRACT

*This article presents a reflection on the emergence of dramaturgy in contemporary circus based on discussions and advanced studies by some French specialists, such as: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud and Jean Michel Guy. From these proposals, we seek to observe the historical and social factors that detect ruptures with aesthetic standards both in the theater and in the circus, implying the emergence of new aesthetics and the emergency of a dramaturgy in the contemporary circus. For this purpose, the article moves through notions of new circus and contemporary circus, observing the hybrid processes between circus and other arts (theater, dance, music...) in the new ways of doing circus. Therefore, the study presupposes a circus dramaturgy that defines these innovative conceptions of shows and that shows itself, in a concomitant way, in the integration of circus arts with textual materials and scenic elements. Finally, the article proposes to present, above all, conceptual bases for the study of the occurrence of a *sui generis* circus dramaturgy, resulting from these hybrid creations that are established from the democratization of circus knowledge, with the creation of circus schools in the 70s and 80s.*

KEYWORDS:

*Contemporary circus.
New circus. Dramaturgy.
Hybridism. Scripture.*

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre el surgimiento de la dramaturgia en el circo contemporáneo basada en las discusiones y estudios desarrollados por algunos especialistas franceses, como: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud y Jean Michel Guy. A partir de estas proposiciones, buscamos observar los factores históricos y sociales que condujeron a rupturas con los estándares estéticos vigentes tanto en el teatro como en el circo, lo que implica el surgimiento de nuevas estéticas y la emergencia de la dramaturgia en el circo contemporáneo. Por lo tanto, el artículo se mueve entre las nociones de nuevo circo y circo contemporáneo, observando los procesos híbridos entre el circo y otras artes (teatro, danza, música ...) en las nuevas formas de hacer circo. Así, el estudio presupone una dramaturgia circense que se establece en estas concepciones innovadoras de espectáculos y que constituye, al mismo tiempo, la integración de las artes circenses con materiales textuales y elementos escénicos. Finalmente, el artículo propone presentar, sobre todo, bases conceptuales para el estudio de la ocurrencia de una dramaturgia circense sui generis, resultante de estas creaciones híbridas que se establecen a partir de la democratización del conocimiento del circo, con la creación de escuelas de circo en el 70 y 80.

PALABRAS CLAVE:

*Circo contemporáneo.
Nuevo circo. Dramaturgia.
Hibridismo. Escritura.*



INTRODUÇÃO: CIRCULANDO NOS CONCEITOS

A QUESTÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE é uma prática recorrente nos espetáculos de circo ditos contemporâneos, porém, o assunto ainda é relativamente pouco estudado, no Brasil, nos cursos e nos programas de pós-graduação em artes cênicas. São raros os estudos que buscam investigar sobre os processos de construção de dramaturgia nas concepções contemporâneas de circo no Brasil, todavia, tais práticas se propagam de maneira abundante, plural e diversificada de acordo com as propostas estéticas e temáticas de trupes e companhias de circo.

Recorrendo-se a literatura francesa, é possível constatar um território profícuo e incessante de produção de conhecimento nesse sentido, de estudos que aprofundam a discussão no campo da estética da cena, em especial, no que concerne os procedimentos de criação de dramaturgia circense. Nessa perspectiva, estudiosos como Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud e Jean-Michel Guy, entre outros, desenvolvem inúmeras pesquisas que se desdobram em apontamentos que elucidam questões como: as práticas e recursos na elaboração da dramaturgia circense, a integração da ficção na encenação de circo, os procedimentos retóricos nas linguagens circenses, etc. São relevantes estudos que podem contribuir

para a discussão sobre as novas relações com a escritura do circo na produção artística e acadêmica brasileira.

De outra forma, o pesquisador na área das artes cênicas no Brasil quando realiza um levantamento de estudos buscando pelas palavras “dramaturgia” e “circo” depara-se com um amplo material acerca do Circo-Teatro. Os estudos de Ermínia Silva, Daniele Pimenta¹ e demais estudiosos a respeito do circo-teatro no Brasil permitem compreender a consolidação de um gênero que se apresenta nos circos tradicionais, ou seja, de hábitos e de saberes que são transmitidos através de gerações de famílias circenses. É sabido que o circo-teatro é uma prática propagada desde o final do século XIX e cujo termo designa um formato específico de espetáculo que se desenvolve numa estrutura física de lona, na qual, além de abrigar o picadeiro, também acolhe um palco. Nessa configuração espacial, o espetáculo se divide em dois momentos: o primeiro compreende a exibição de números circenses, e na segunda parte, o espetáculo teatral que se constitui de melodramas, dramas românticos, comédias farsescas, revistas etc.² (PIMENTA, 2014) Neste caso, a dramaturgia do circo-teatro se difere da dramaturgia do circo contemporâneo, pois ela se caracteriza por um repertório dramático que é adaptado ao espaço do circo, mas separadamente das demonstrações das técnicas circenses, enquanto que no circo contemporâneo, ela se elabora no espetáculo como um todo. Nesse sentido, Pimenta faz uma interessante reflexão sobre as diferentes possibilidades dramáticas no espetáculo circense, são elas: a dramaturgia do espetáculo como um todo; a dramaturgia de cada número; a dramaturgia cômica dos palhaços e a dramaturgia teatral do circo-teatro. (PIMENTA, 2014) Portanto, este trabalho se atém na observação da dramaturgia do espetáculo como um todo, ou seja, no estudo de outras formas que trazem variados procedimentos de criação e composição dramática através das linguagens circenses.

É pertinente também considerar a respeito das noções «novo circo» e «circo contemporâneo» que, aliás, são a tradução de nomenclaturas francesas. No Japão, por exemplo, o termo *nouveau cirque* nem é mesmo traduzido para o japonês, como pondera Jean-Michel Guy, para salientar a origem francesa desse novo gênero. (GUY, 2001) Tais conceitos abarcam uma perspectiva estética e histórica em que se inscreve o contexto do circo em *transmutação* (GUY, 1998) naqueles últimos 30 anos. A pesquisadora Martine Maleval desenvolve todo um estudo que se

1 Ver referências de ambas pesquisadoras no final deste artigo.

2 A propósito, é no Congresso da Abrace, em 2014, que Pimenta esclarece sobre os equívocos conceituais em torno dos termos circo-teatro, novo circo e circo contemporâneo. A confusão ocorreria, sobretudo, no meio de artistas que tiveram uma formação prática em artes do circo, através de oficinas livres, e portanto, um aprendizado da técnica desvinculado de preceitos teóricos.

debruça no panorama das produções circenses na França no período de 1968 a 1998:³ de uma geração de novos circenses, de criações coletivas, de artistas que se arriscam em experimentações inovadoras mesclando teatro, circo, dança, de pioneiros engajados em criativas concepções estéticas e dramáticas. A esses precursores, atribui-se o movimento de vanguarda denominado *nouveau cirque*. O circo contemporâneo, por sua vez, abrangeria as criações mais recentes operando numa dimensão mais complexa: no aprimoramento de um projeto estético de uma *mise en scène* mais elaborada, e aprofundando as relações entre a arte do fragmento e a arte da totalidade. (HAMON-SIRÉJOLS, 2009) Jean-Claude Lallias (1998, p. 6, tradução nossa) releva:

Não discutamos as apelações, todas mais ou menos estratégicas e contingentes, muitas vezes redutivas e polêmicas. Haveria, portanto, um *circo contemporâneo* ou, como o termo no singular conduz a um rótulo que evita pensar, reconheçamos antes que novas formas nasceram no picadeiro, e que novos públicos parecem apreciá-las... Como fala-se da dança contemporânea para distanciar-se do ballet clássico e de suas formas de narrativas acadêmicas, como fala-se também de teatro contemporâneo para significar uma certa perda da fábula, a ruptura com os mecanismos da intriga, a dissolução do personagem, a lacuna do 'representável' e o surgimento de novas escrituras ainda não identificadas...

Assim, os autores franceses sustentam a ideia de que o circo passaria por esse processo de “renovação” através de experimentações de novos procedimentos na teatralização do espetáculo, envolvendo questões como a interdisciplinaridade e o hibridismo na linguagem circense. Esse fenômeno estaria intrinsecamente ligado ao processo de democratização dos saberes circenses, sendo que no primeiro momento, o movimento do *nouveau cirque*, concernindo as primeiras experimentações de rupturas com os códigos do circo clássico (GUY, 1998), e logo, o circo contemporâneo, já visando a dimensão da “obra de arte total”, como sugere Jean-Michel Guy (2001, p. 11, tradução nossa):

3 O livro *L'Émergence du Nouveau Cirque, 1968 – 1998*, de Martine Maleval, é uma publicação de sua tese de Doutorado intitulada *1968-1998. Le cirque, émergence d'un particularisme. Un approche pluridisciplinaire*. (sob a orientação de Philippe Tancelin, Université Paris 8, 2005.).

O *novo circo*, que surgiu em meados dos 1970, assim nomeado uma década depois, é hoje ultrapassado pelo *circo contemporâneo*. Aquele lá tinha por ambição inventar um ‘teatro total’, este, mais coreográfico, defende uma mistura ainda mais completa, até a ‘arte total’.

O debate sobre esses conceitos também se faz presente entre os pesquisadores no Brasil. A discussão recai nos termos “novo” e “contemporâneo”, que seriam inadequados ou imprecisos partindo-se da visão de que o circo sempre foi uma forma de manifestação artística aberta às novidades e às pluralidades, bem como às trocas com as demais artes, sobretudo, na incorporação de referências dramáticas ou elementos teatrais. (BOLOGNESI, 2006; PIMENTA, 2009) Em todo o caso, é consenso entre esses teóricos que no circo sempre houve diversas investidas no diálogo e aproximações com o teatro ao longo de sua história,⁴ entretanto, é relevante tratar de que forma essas novas tendências operam na cena contemporânea, posto que obram diferentemente quando há uma diluição das fronteiras nos cruzamentos das artes, produzindo assim, novas propostas criativas de composição dramática, daí a “renovação” do circo contemporâneo:

O circo sempre foi um gênero ‘pega-tudo’ que justapõe as artes entre si. Se as separações eram delimitadas anteriormente, se a descontinuidade era a ordem essencial, o *circo contemporâneo*, digno herdeiro do *novo circo*, perseverou em outra maneira ao fundir as artes - sem, contudo, submeter-se as suas regras - explorando-as e desvirtuando-as para seu próprio campo. Oscilando entre união e explosão, os espetáculos das companhias de hoje tentam, acima de tudo, evitar ‘polimentos’. Eles visam a ‘obra total’ e plural, impura e singular. (LACHAUD, 2001, p. 126, tradução nossa, grifo do autor)

Soma-se a esta reflexão, a percepção de Giorgio Agamben (2009) sobre o que é contemporâneo, na qual, o filósofo retoma as “Considerações Intempestivas” de Nietzsche, considerando contemporâneo aquele que questiona ao distanciar-se de seu próprio tempo, tomando posição frente aos expoentes do seu presente, portanto, a “intempestividade” seria uma característica indispensável do contemporâneo:

4 A este propósito, vale ainda destacar os ricos estudos de Eliene Benício (2018) que trata da “renovação teatral” na cena brasileira, com a incorporação de técnicas e linguagens circenses por parte de jovens realizadores teatrais.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Nessa perspectiva, pode-se dizer que são contemporâneos os artistas que pertencem ao seu tempo, porém, não coincidem perfeitamente com ele por não se adequarem às pretensões da atualidade, aos conformismos e conformidades, e, frente às transformações sociais de sua época, tomam distância de seu tempo, na medida em que tratam de repensar sobre a função do corpo circense, reconhecendo nas artes milenares do circo as suas potencialidades como linguagens expressivas. Sendo assim, artistas contemporâneos em inconformidade com o presente, evitam reproduzir os modelos padrões, e ao fazê-lo, identificam os “pontos de cisão” (AGAMBEN, 2009), – as rupturas estéticas – no desenrolar da história.

Para Agamben, a contemporaneidade teria então uma intrínseca e particular relação com o arcaico – que é próximo da *arké*, da origem –, de modo que, para o sujeito contemporâneo, é necessário perceber na atualidade os vestígios de sua origem. Desta forma, o passado permeia o desenrolar da história, em permanente movimento de distanciamento e proximidade com a contemporaneidade, e agindo sobre ela:

A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Tais proposições de Agamben se aplicam na abordagem da noção de circo contemporâneo, posto que essas reflexões elucidam as preocupações dos circenses quando se voltam à origem do circo para questioná-la quanto as suas consequências. Com isso, entende-se como artista contemporâneo aquele que percebe

e age sobre as transformações do presente, que questiona a lógica de seu tempo criando outros códigos de conduta e de expressão, na formulação de novos conceitos ou tendências que possam interferir nos modos de pensar e perceber a arte.

Contudo, e para além da discussão da definição dos termos, é pertinente ponderar de que maneira essas novas práticas circenses se distanciam ou se aproximam de uma herança ancestral codificada e o que perdura, com toda essa tradição histórica, e que nenhuma outra arte cênica poderia vislumbrar.

Na escassez de pesquisas específicas sobre o assunto, o artigo busca desenvolver bases conceituais para o estudo de uma dramaturgia de circo no intuito de alavancar o debate sobre essas variadas formas de escrituras criativas no fazer circense no Brasil. Todavia, não serão tratados aqui espetáculos em específico, porém, uma breve trajetória do circo para compreender como se deu esse processo de “democratização” dos saberes circenses, sobretudo, com a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980, em um contexto de inquietação social e cultural, tendo como referência, o Circo Voador, esse espaço agregador na articulação e na produção artística.



A DEMOCRATIZAÇÃO DO SABER CIRCENSE:⁵ NOVAS TENDÊNCIAS, NOVOS RUMOS

Os estudos de Martine Maleval (2010) revelam dois fatores fundamentais no processo de renovação do circo na França que consistem na democratização dos saberes circenses: a revolta de Maio de 1968 e a criação das primeiras escolas de circo. Assim, a autora trata o contexto histórico daquele momento como um “período utópico” marcado pelas aspirações libertárias de jovens rebeldes, de um “espírito contestatário” que carrega as reivindicações sociais e políticas, de uma nova visão de mundo e na construção de uma nova sociedade:

5 Fala-se em “democratização” compreendendo a dimensão que vislumbra a ampliação do acesso à cultura e aos saberes artísticos a todo e qualquer cidadão, partindo-se do princípio de que qualquer pessoa pode ser considerada um agente cultural, e não apenas os artistas, técnicos ou profissionais da cultura. Sabe-se que as artes do circo eram transmitidas no âmbito das famílias, portanto, o conhecimento era reservado aos circenses tradicionais, e mesmo havendo a ocorrência da formação de artistas por contaminação no ambiente dos circos de família, ainda assim, os ensinamentos se restringiam no convívio e nas trocas entre artistas profissionais que buscavam a aquisição de um conhecimento específico. Portanto, “democratizar”, no sentido da institucionalização de um projeto pedagógico na sua ampliação e facilitação do acesso irrestrito ao conhecimento e à cultura, na garantia dos direitos culturais e da liberdade de difusão dos bens culturais.

A situação das artes como um todo, e em particular, a emergência do *nouveau cirque*, devem ser abordadas em relação ao espírito rebelde dessa época contraditória, que busca, especialmente, desafiar os fundamentos culturais da sociedade. Todas as práticas artísticas estão efetivamente envolvidas. (MALEVAL, 2010, p. 10, tradução nossa)

Esses jovens artistas, oriundos de horizontes e de formações diversas – mímica, dança, teatro, circo, música, artes visuais... – buscam resgatar as práticas e tradições dos saltimbancos, e encontram na rua um “terreno de intervenção primordial” (LACHAUD, 2009, p. 57), um espaço de comunhão e liberdade para a exploração de seus novos propósitos artísticos. Seus experimentos rompem com os conceitos e formas vigentes, trazendo uma crítica à cena teatral considerada obsoleta. Isso resulta em uma ruptura com as formas tradicionais do teatro, prevendo novas aberturas nas quais o circo perpassa e se mistura com outras artes.

Indiscutivelmente, a criação das escolas de circo⁶ implica mudanças no modo de transmissão de saberes cujo acesso era reservado às famílias circenses, por conseguinte, o circo irá adquirir outra dimensão, já que artistas advindos de outros universos trazem consigo outras referências e registros estéticos, e sendo assim, irão sugerir novos questionamentos e propostas para o fazer circense. A criação de escolas de circo se propaga em vários países da Europa, além do Canadá e EUA durante esse período – exceto na Rússia, que já tinha sua escola de circo em Moscou desde 1927. Por certo, essas novas tendências ocorrem simultaneamente em vários países acompanhando as mudanças nos paradigmas sociais e culturais, uma vez que as artes e a sociedade são indissociáveis.

No Brasil, é possível constatar que o fenômeno da democratização do ensino das técnicas circenses se legitima de maneira similar, visto que estes dois fatores determinantes (rupturas estéticas e criação de escolas de circo) também se manifestam, evidentemente, dentro de suas especificidades contextuais, nos anos 70 e 80. Portanto, pode-se evidenciar esse processo quando também são inauguradas as primeiras escolas de circo⁷, e, de fato, numa época de muitas inquietações e reivindicações socioculturais. Adam Tommy Vidal, em seu estudo sobre a história do Circo Voador confirma:

6 Na França, as primeiras escolas de circo foram a École au Carré, de Alexis Gruss (1974) e a École Nationale du Cirque Annie Fratellini (1975).

7 A primeira escola foi a Academia Piolin de Artes Circenses, em 1978, em São Paulo, mas encerrou suas atividades em 1982, mesmo ano de criação da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, já o Circo Escola Picadeiro foi fundado em 1984, em São Paulo.

Se tivéssemos que traçar os marcos da História do Circo Contemporâneo e do teatro de rua no Brasil, sem dúvida teríamos que nos voltar para os anos 70, época de ‘desbunde’ dos jovens, do ‘Asdrúbal’ e de outros artistas alternativos que se utilizavam não só dos teatros, mas também da praia, da praça, do espaço da rua em geral. (VIDAL, 2006, p. 60)

Deve-se considerar que o país passava pelo período de redemocratização após duas décadas de ditadura, época de transições de ordem política e cultural, o que acarretou manifestações e movimentos alternativos engendrados por jovens ávidos por mudanças na sociedade. O processo de redemocratização, como anunciado no governo de Ernesto Geisel, foi lento e gradual, e no início do governo de João Figueiredo, marcou o ano de 1979 com o fim da censura aos jornais, a revogação do AI-5, a decretação da Anistia e a organização dos Partidos. Essas medidas, por hora, ocasionaram uma distensão nas estruturas militares, e a população passa a respirar os ares da liberdade anunciando já a tão sonhada abertura democrática. As expectativas favoreceram as articulações da sociedade civil que se empenhava na concretização dessas mudanças com as Diretas Já e a convocação de uma nova Assembleia Constituinte. A conjuntura desencadeia todo um processo de participação social engajado que apetece o clima das produções artísticas, de novos agentes da cultura e de uma categoria de artistas despojada e aventureira:

Sim! O Brasil despertava de um longo pesadelo, da noite de arbítrio e violência, e os jovens de nosso país descobriam novamente a força da mobilização popular e de sua possível participação política. O sonho da democracia passava agora a ser mais real em uma sociedade que exigia eleições livres e onde os artistas queriam espaço para criar e gritavam e espalhavam ‘Arte por toda parte!’.
(VIDAL, 2006, p. 59)

Nesse fervor de anseios e inquietações, surge a proposta de criação do Circo Voador, em 1982, contando com a fundamental colaboração do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e encabeçado por Perfeito Fortuna, Chacal, Breno Moroni, Nelson Motta e Hamilton Vaz Pereira. (VIDAL, 2006) A trupe teatral, criada em

1974, trazia a visão de uma estrutura de produção independente, solidária e cooperativada, o que serviu de inspiração para os modos de organização e funcionamento do Circo Voador. Experiente no ambiente da rua, no contato com o público, nos processos e criações coletivas, o grupo desenvolvia seu trabalho despojado e com humor, em investidas originais de encenação, foco nos recursos físicos do ator e já flertava com as linguagens do circo na montagem do espetáculo *Ubu Rei*, em 1975. Poucos meses antes, no mesmo ano de 1982, foi fundada a Escola Nacional de Circo, também no RJ, mantida pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, sob a direção de Orlando Miranda, que há dois anos já vinha planejando sua criação junto com Luiz Olimecha. A ENC vem a ser um espaço de formação oficial e institucionalizado no ensino das técnicas do circo, sob a mestria de professores-circenses tradicionais, logo, um local de convívio entre os detentores de um saber ancestral e os novos aprendizes contemporâneos. Por certo, os artistas circenses da “geração abertura” transitavam livremente entre os espaços do Circo Voador e da ENC, e dessa relação, é formado o embrião do circo contemporâneo brasileiro, se assim pode-se dizer, com a criação da *Intrépida Trupe*, em 1986.⁸ De toda forma, o Circo Voador registra na história a memória simbólica de toda essa geração vigorosa, além de ter sido um importante polo cultural, ao mesmo tempo produtor, articulador, agregador, difusor e propulsor de diversas formas artísticas de jovens políftagos e despudorados em suas práticas ousadas no diálogo entre as artes.

Diante desse panorama de voltas e revoltas, pode-se dizer que as manifestações artísticas nos anos 1970 e 1980 oscilam entre negações e aceitações, entre as quais, a recusa dos modelos vigentes e convencionais. Trata-se de explorar, de se envolver com todas as artes, e com uma certa ansiedade juvenil, experimentar de tudo, ainda que contestando o conceito de unidade formal (BORNHEIM, 1983) de um teatro burguês bem comportado. Essa perspectiva revela um fenômeno que resulta na diversificação das estéticas e, do ponto de vista teatral, as bases dessa transformação se solidificam no desgaste do teatro clássico e na reação contra o conservadorismo. Durante as grandes transformações sociais, novas tendências são definidas pela negação. Uma prática artística pode se reinventar e conceber a sua própria linguagem em uma condição que se opõe ao passado, portanto, ela é definida pelo o que não é, na ausência de um vocabulário conceitual que possa definir um novo contexto, uma nova percepção. Essas problematizações

8 A *Intrépida Trupe* teria sido uma inspiração para outros grupos, cada qual, apostando em suas estéticas originais, e com um certo tratamento dramaturgico. Paralelamente, em SP, outra vertente de artistas também chama a atenção com seus espetáculos híbridos, essa linhagem teria se desenvolvido seguindo seus antecessores ainda da década de 70, como os grupos *Abracadabra* e o *Ornitórrinco*. Rodrigo Matheus (2016) trata do panorama do circo em São Paulo, mais precisamente, no contexto das escolas de circo. Dessa proliferação de circenses, destacam-se os grupos: Teatro de Anônimo (RJ, 1986), La Mínima (SP, 1988), Parlapatões (SP, 1991), Náu de Ícaros (SP, 1992), As Marias da Graça (RJ, 1992), Os Irmãos Brothers (RJ, 1993), Acrobático Fratelli (SP, 1993) e Linhas Aéreas, (SP, 1998).

também se aplicariam ao circo, retomando a discussão sobre os termos “novo” e “contemporâneo” que, da mesma forma, são utilizados para diferenciar-se da estética, dos códigos e dos modos de funcionamento do circo tradicional, que por sua vez, tem na família a base de toda a sua organização e transmissão de saberes ancestrais. No que concerne o teatro, Gerd Bornheim (1983, p. 97), comenta:

O teatro contemporâneo evolui de modo realmente caótico, cheio de contradições de toda ordem, aberto a todos os caminhos possíveis e mesmo impossíveis. Jamais houve na história do teatro um período tão acentuadamente permissivo em todos os sentidos imagináveis: parece que estamos instalados em um imenso laboratório experimental. [...] Não há mais unidade de estilo, e sim uma fragmentação que tende a expandir-se ao infinito: tudo se faz no plural.

Portanto, esse período “permissivo” propiciou o desabrochar de novas formas e tendências, singulares e incomuns, inaugurando assim, outras possibilidades no diálogo entre as artes. É nesse “imenso laboratório experimental” que o circo e o teatro se reaproximam, em um ambiente bastante fecundo, entre as manifestações de rua e as escolas de circo. Isso resulta no embrião do circo contemporâneo brasileiro que se desenvolve na coexistência de uma variedade de artistas com mundos de referências completamente diversos. Alguns são muito marcados pelo teatro e pela estética da encenação, ou pelo forte trabalho corporal do ator. A presença de bailarinos, artistas visuais ou músicos que intervêm nessas criações é também muito comum. Assim, todos trazem o seu *know-how* e a rua é o espaço unificador e lugar de compartilhamento. As razões para essas travessias são múltiplas, como visto anteriormente: históricas, estéticas, sociais... Mas, talvez porque houvesse esse desgaste no teatro, e por uma necessidade de se fazer algo novo, então, ele se volta ao circo e realiza novos projetos estéticos e ensaios experimentais, mas diferentemente daquelas investidas que ele já havia provado anteriormente, ao longo de sua longínqua história. De certa forma, essa democratização dos saberes circenses institucionalizada seria um fato inédito, até onde se sabe, no Ocidente, o que implicaria também o principal agente de renovação do circo em relação ao clássico, ou tradicional, visto que há uma apropriação desses conhecimentos por parte de sujeitos externos à tradição familiar.

Dito isto, novas relações – e em variadas modalidades – se estabelecem entre as artes do circo, o teatro, e demais artes, impulsionando, assim, os chamados processos híbridos.



OS PROCESSOS HÍBRIDOS NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Basicamente, os processos híbridos na cena contemporânea dizem respeito àquelas práticas que surgiram nos últimos anos e que oferecem novas possibilidades de cruzamentos entre as artes, em outras palavras, são procedimentos nos quais coabitam elementos heterogêneos e díspares, de multiplicidades diversas e que se organizam em torno de uma proposta ou concepção estética. No que se refere ao circo, Floriane Gaber (2009, p. 51) observa:

Híbrido o novo circo sempre foi, entretanto, é hoje que, fazendo menção às formas sábias e contemporâneas da criação (como no contexto coreográfico ou plástico), as equipes vão mais longe na invenção. [...] Os tempos mudam, as hibridações também.

Gaber trata aqui das variantes nos processos híbridos, ou seja, de procedimentos que se desdobram em diferentes modalidades e nuances na relação entre os gêneros: interação, justaposição, mistura, mestiçagem, fusão, cruzamento, confrontação, diálogo... Todavia, ela também sugere que o circo contemporâneo avança nesses processos que desembocam na dimensão da ideia wagneriana de “obra de arte total”, posto que as “formas sábias e contemporâneas” aprofundam as relações com a coreografia, a cenografia, a trilha sonora, enfim, no espetáculo como um todo. Cláudia Madeira (2007), em sua tese sobre o hibridismo nas artes performativas em diferentes contextos, propostas e metamorfoses, salienta o aspecto da “intencionalidade”, de acordo com Bakhtin, nos processos constitutivos. Nessa perspectiva, o hibridismo intencional opera na ação consciente de se produzir misturas, e, portanto, pode-se dizer que as formas contemporâneas de

circo englobariam essas práticas intencionais que asseguram o projeto estético original da obra.

O novo circo, por sua vez, por se desenvolver nesse contexto do “laboratório experimental”, abrangeria mais as variantes de ordem accidental, cujas relações de justaposição entre os gêneros ocorreriam de maneira mais espontânea, ou seja, de procedimentos resultantes do acaso natural e não intencional. Assim, o novo circo indicaria a ocorrência de processos heterogêneos, de “organismos mosaicos”, do hibridismo “monstro”, marginal, fragmentário e polimorfo, essa figura recorrente e cíclica da história do híbrido, como marca extrema do híbrido, e como pondera Madeira(2007, p. 636): “[...] do sonho nascem monstros, e dos ‘monstros da imaginação’ nasce arte”.

Já para Patrick Bonté (2004, p. 21, tradução nossa), a “mistura” ou a “fusão” despertam o interesse pela *impureza dos gêneros*, o que seria uma tendência na cena contemporânea:

A mistura de gêneros quase se tornou um gênero por si só nos dias de hoje - ou melhor, uma maneira de catalogar tudo o que releva de híbrido e impuro. [...] De qualquer forma, essa mescla de estilos abre caminho para a invenção de novas linguagens que, ultrapassando a categoria estrita de uma técnica ou de uma disciplina, oferecem ao teatro possibilidades inéditas, sempre levantando questões sobre a estruturação e a narrativa.

Dessa forma, esses procedimentos são capazes de construir novas linguagens, ou seja, nos cruzamentos entre os gêneros, pode-se ver uma arte convocar outra e se reinventar de alguma forma:

Apropriamo-nos dos códigos de uma arte e os fazemos fundir com a nossa própria arte. Transferência e contágio, ao invés de justaposição de cenas dançadas ou interpretadas. (BONTÉ, 2004, p. 22, tradução nossa)

Assim, pode-se dizer que essas criações híbridas que evocam o circo e o teatro tendem a desenvolver uma nova linguagem que implica a emergência de uma dramaturgia específica do circo contemporâneo. Essa linguagem varia entre diferentes nuances de tratamento de acordo com seus procedimentos e estruturas respectivas à obra, e, apesar dessas variações, pode-se identificar alguns aspectos que se aplicam nessa noção de dramaturgia de circo.



CONSIDERAÇÕES SOBRE A DRAMATURGIA NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Um ‘estado de espírito dramatúrgico’, retomando a expressão de Bernard Dort, incentiva a partir de então o pensamento e o fazer do engajamento circense. A escritura do espetáculo se apresenta complexa, entrelaçando elementos cacos com as dimensões gestual, visual, sonora e textual. (LACHAUD, 2009, p. 56)

Fala-se da dramaturgia circense, mas não necessariamente na questão da transposição do texto à cena, pois entende-se que a acepção de dramaturgia não pode ficar restrita à narrativa ou à transposição de um texto, sendo sim algo que está relacionado à criação cênica e ao sentido que se cria. Assim, considera-se como construção da dramaturgia aquilo que pode ser elaborado durante o processo criativo do espetáculo, essa “encenação de circo”, quando ela se apropria dos elementos da representação teatral: luz, cenário, figurino, maquiagem, trilha sonora. Nesse sentido, a dramaturgia diz respeito à escritura cênica, logo, ela consiste em um propósito original (um tema, um roteiro, ou mesmo um texto adaptado), os meios cênicos (conjunto de elementos visuais e sonoros) e as linguagens circenses como aspectos constituintes para a compreensão do espetáculo.

Curiosamente, fala-se de uma dramaturgia circense, mas não de “dramaturgo de circo”, um paradoxo também já tratado pelos estudiosos franceses. A reflexão

sugere a ideia de uma dramaturgia que vai muito além de sua identificação com uma figura, o dramaturgo. Portanto, uma noção que se definiria nessa ideia de um “estado de espírito”, de uma prática transversal, não uma atividade em si mesma”. (DORT, 1986 apud Métais-Chastanier, 2014) Para a pesquisadora, é com essa percepção de dramaturgia que se deve operar, e ainda:

[...] nos esforçar para sair a qualquer custo da brecha narrativa ou da fábula, a fim de nos dar os meios para pensar o que seria específico às artes circenses – na imanência de seu exercício – uma dramaturgia completa e existente, colocando à prova os fatos, os corpos e os aparelhos, e não apenas um substituto da dramaturgia teatral ou coreográfica adequada à vontade, às especificidades de outra disciplina. (Métais-Chastanier, 2014, p. 2)

Sendo assim, o espetáculo se elabora a partir de uma temática central e, portanto, as proezas e as técnicas se tornam elementos a serviço desse propósito, e cujas linhas de força são estabelecidas na estrutura dramatúrgica imbricada na atmosfera que o espetáculo produz, ou na reflexão dos artistas sobre o assunto em questão. Trata-se de:

[...] imaginar uma nova coerência, uma forma espetacular ritmada, que alie matriz técnica e um bom projeto estético a uma dramaturgia elástica que saiba aliar a arte do fragmento e a arte da totalidade. (HAMON-SIRÉJOLS, 2009, p. 69)

Contudo, a dramaturgia circense implica uma ideia bastante específica no que concerne a encenação do espetáculo, visto que sua composição constituirá uma linguagem elaborada na integração de todos os signos que a obra é suscetível de produzir. É uma linguagem polifônica, na qual, as expressões dos artistas circenses se entrelaçam com outros elementos que compõem a linguagem em questão: música, luz, cenário, figurino etc. Trata-se do agenciamento desses elementos na composição de uma escritura que tende a possuir um caráter fragmentário, posto que o circo é, por excelência, um território heterogêneo de técnicas e linguagens. Em todo o caso, para elaborar uma dramaturgia de circo, é necessário conhecer não apenas os elementos cênicos, mas especialmente, os modos de

funcionamento das disciplinas de circo como linguagens de expressão, e essa é uma das particularidades (talvez a mais relevante) na questão da construção da dramaturgia em um espetáculo de circo.

Contudo, refletindo sobre os modos de construção de dramaturgia no circo, é possível perceber algumas formas de composição: seja uma história que se constrói em torno de um enredo; ou quadros fragmentados abordando um mesmo tema; cenas variadas sobre um assunto definido; que apresente ou não um discurso; se trabalha um texto falado ou não, que se constitua de personagens ou tipos; ou ainda, que favoreça uma “leitura” mais ou menos “aberta”, é pertinente verificar como essas práticas de composição criativas se articulam com os elementos cênicos e as linguagens circenses, bem como as opções estéticas para a elaboração de um sentido na encenação do espetáculo de circo.



PRÁTICAS E PROCEDIMENTOS NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE

Tratando-se de espetáculos que misturam várias disciplinas de circo – acrobacia, trapézio, malabarismo... –, e às vezes até outras artes – dança, mímica, artes visuais... –, as criações são concebidas em uma pluralidade de possibilidades de composição dramática a partir das disposições dos artistas e de suas potencialidades corporais. Esse é o momento para decidir entre uma concepção e várias outras possíveis, no trabalho de organizar seus elementos. Assim, no circo, esse gênero de espetáculo composto e diverso, é possível perceber algumas dificuldades em torno da coerência e da unidade em relação às diferentes disciplinas: problemas de dissimetria – nas tentativas de combinar teatro e circo –; a questão da legibilidade na tentativa de atribuir um sentido ao gesto acrobático; e a questão da adequação do tempo (diferenciado) da ação teatral e do tempo (presente) da ação acrobática ou malabarística. Nesse sentido, uma série de problematizações específicas se apresenta nas concepções

circenses contemporâneas, como, por exemplo: “como garantir a unidade estética nesse espetáculo que utiliza formas tão diversas?”, ou “como atribuir um sentido às práticas circenses?”. Esses questionamentos podem instigar um aprofundamento de estudos nesse sentido, levando-se em conta, e particularmente, cada projeto, cada concepção ou espetáculo. Diante desses apontamentos, pode-se ainda verificar alguns aspectos que são recorrentes nos espetáculos de circo contemporâneo, o que será tratado a seguir.

O ESPAÇO PARA O ESPETÁCULO

Os circenses contemporâneos questionam o espaço tradicional: o picadeiro e a lona. O espaço torna-se uma questão estética, um viés artístico que tem um significado e é constantemente desafiado em dois níveis: o espaço como cenografia e o espaço cênico enquanto espaço de jogo. Trata-se de inventar, de conceber, de criar um espaço físico de acordo com um conceito, de uma percepção ou de um pensamento sobre o espaço significante na construção de uma dramaturgia circense.

OS APARELHOS E OS OBJETOS COMO PARCEIROS DE JOGO

Os aparelhos e os objetos técnicos – trapézios, liras, malabares, cordas... – tornam-se também componentes desse conjunto cênico e os artistas os tomam como parceiros de jogo. Tem-se uma nova visão da técnica e das proezas realizadas: a destreza técnica não é mais o centro de interesse maior. Se o trabalho do artista está ligado ao controle da relação de seu corpo com o aparelho, trata-se agora de inventar uma história relacionada com o seu objeto. Outra relação se instaura entre o artista contemporâneo e o seu aparelho: o artista não é mais o foco do número, e sim o jogo em si, a relação que se estabelece entre seu corpo e seu aparelho. Outra curiosidade é a criação de novos aparelhos, novos objetos e novas técnicas, são desafios lançados no circo: a capacidade de inventar novas formas cênicas.

O GESTO ACROBÁTICO NA PRODUÇÃO DE SENTIDO

Para o acrobata, a problemática consiste em encontrar a adequação entre o gesto acrobático e o sentido que ele quer atribuir-lhe. O desafio implica uma outra possibilidade, já que não se trata apenas de uma boa execução performática, mas sim, uma maneira de investir, de conferir um sentido ao Gesto Acrobático (GA). Com isso, o virtuosismo não considera apenas a realização do exercício perfeito no espaço, mas a possibilidade de imputar algo à figura, de revesti-la de um significado, uma intenção, uma energia ou uma imagem que pode transformá-la e, conseqüentemente, metaforizá-la. O virtuosismo tem uma função, ele serve a um propósito, um sentido. Trata-se de interpretar, de propor um estado de corpo sensível, significativo, para além de uma realização perfeita. Nesse processo, o artista contemporâneo busca rever as práticas circenses e ao fazer isso, ele as questiona, dá a elas uma abordagem pessoal, busca outra relação, impõe outros desafios e, ao mesmo tempo, impõe sua identidade, sua particularidade no procedimento. A prática se torna uma ferramenta para veicular uma estética, assim, o artista define sua própria estética e a enfatiza com sua criatividade. É questionando a disciplina que se alcança a compreensão de uma linguagem atribuindo-lhe outros significados a sua existência. Trata-se de experimentar as potencialidades de expressão dessas técnicas e transformá-las em uma linguagem possibilitando a comunicação com o público. O circo seria então uma linguagem em si, a ser explorada.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo que trata da emergência da dramaturgia no circo contemporâneo parte do contexto da França evidenciando alguns indícios dessa trajetória que possibilitam a reflexão desse fenômeno no processo de renovação do circo no Brasil. Foi abordada a questão da democratização dos saberes circenses como aspecto determinante nesse processo, possibilitando esclarecer

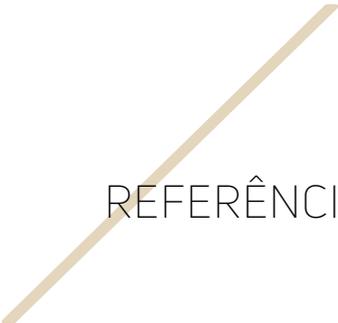
sobre os conceitos de novo circo e circo contemporâneo e como se diferem do circo-teatro brasileiro, no que diz respeito à dramaturgia, bem como os processos híbridos no circo. De maneira breve, e delimitando a abordagem na cidade do Rio de Janeiro, posto que o estudo considera a criação do Circo Voador e da Escola Nacional de Circo como fatos relevantes nesse percurso, o artigo traz a discussão a complexidade do assunto, entendendo que haveria de se examinar mais a fundo sobre a diversidade e as particularidades das práticas de tratamento dramático dos artistas no sentido de contribuir para a produção de conhecimento acerca da estética do circo contemporâneo no Brasil.

Outro apontamento a se fazer é que essa evolução histórica e estética segue acompanhada de mudanças nas políticas públicas voltadas para circo, a partir da criação da ENC, em 1982, e posteriormente, a criação da Coordenação de Circo da Funarte, do Ministério da Cultura, em 2003, implicando o planejamento e o desenvolvimento de programas de subvenção e fomento para a criação artística, estrutura e modos de organização, bem como os locais de difusão. A criação da Coordenação de Circo é um fato inédito, o que significa dizer que o circo passa a ser oficialmente reconhecido como ARTE, portanto, fundamental acontecimento que impulsionou o envolvimento dos órgãos governamentais na implementação de políticas públicas específicas para o circo. Nesse processo, seria relevante também verificar de que forma essa participação do Estado influenciaria nas criações e nos meios de produção e circulação da arte circense.

Sobre o circo contemporâneo, haveria de se aprofundar também a reflexão sobre as artes circenses como linguagens, pois, sendo muito distintas, as técnicas e seus efeitos não operam nos mesmos modos de funcionamento, e mesmo que divergentes entre si, a presença do risco e da proeza é uma constante como um elemento primordial no espetáculo de circo. Logo, cada uma dessas disciplinas é suscetível de produzir sua própria linguagem específica na elaboração da “dramaturgia do número”, já que permitem diferentes “aberturas” para a integração da ficção. Mas, o que significa a integração da ficção no espetáculo de circo? Para além da estética, essa questão também poderia ser examinada no campo da subjetividade.

Como visto anteriormente, o circo contemporâneo desperta para o olhar crítico sobre a sociedade, vislumbra uma representação do homem com o mundo e sua relação com os sonhos e anseios contemporâneos. O circo é uma aventura artística e uma experiência humana. Mas se o circo contemporâneo tende a elaborar espetáculos ligados a uma ideia ou a uma percepção do mundo, quais seriam as suas abordagens temáticas, os seus procedimentos retóricos, ou mesmo, suas referências literárias? Neste caso, haveria de se fazer ainda um estudo aprofundado que permita investigar os vários discursos artísticos no contexto do circo contemporâneo brasileiro.

Esse levantamento de questões a serem examinadas mostra que o circo, tendo adquirido uma complexidade inegável por conta de seus processos híbridos, é um objeto digno de mobilizar a atenção da pesquisa no campo da estética da cena contemporânea.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>.
- BONTÉ, Patrik. Indiscipline de la scène. *Études Théâtrales*, n. 30, p. 21-25, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel (dir.) Arts de la scène, scène des arts, v. III. Formes hybrides: vers des nouvelles identités, *Études Théâtrales*, n. 30, 2004.
- DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. *Dramaturgie*, Théâtre/Public, n. 67, p. 10, 1986.
- GABER, Floriane. *O nascimento de um gênero híbrido*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 47-51.
- GAUTHIER, Roger-François (org.). *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998.
- GUY, Jean-Michel (org.). *Avant-garde, cirque!* Paris: Editions Autrement, 2001.

GUY, Jean-Michel. *La transfiguration du cirque*. In: GAUTHIER, Roger-François (org.). *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998. p. 26-54.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. *Formas teatrais no circo de hoje*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 61-69.

LACHAUD, Jean-Marc. *Le cirque contemporain entre collage et métissage*. In: GUY, Jean-Michel (org.). *Avant-garde, cirque!* Paris: Editions Autrement, 2001. p. 126-141.

LACHAUD, Jean-Marc. *Sob o risco da mistura*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 53-59.

LALLIAS, Jean-Claude. *L'oeuvre et le menu*. In: GAUTHIER, Roger-François (org.). *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998. p. 6-8.

MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/322>.

MALEVAL, Martine. *L'Émergence du Nouveau Cirque 1969 – 1998*. Paris: L'Harmattan, 2010.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141937>.

MÉTAIS-CHASTANIER, Bárbara. *Écriture(s) du cirque: une dramaturgie?, Agôn, Enquêtes, Cirque et dramaturgie*. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/agon/2308>. Acesso em: 29 maio 2019.

PIMENTA, Daniele. *Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2014. v. 15, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1888>.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284050>.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: é teatro no circo*. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2008. v. 10, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2421>.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (Doutorado em História da Cultura) - Universidade Estadual de Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280997>. Acesso em: 3 ago. 2018.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. *História do Circo Voador: cultura, sociedade e democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1996*. Dissertação (Mestrado em História Comparada) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp020012.pdf>

WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009.

CLÓVIS DIAS MASSA: é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

IASMIN D'ORNELAS PONSI: é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Estudos Teatrais pela Université Paris 8 Saint Denis-Vincennes; Bacharela em Interpretação Teatral pela UFRGS. Atriz, trapezista e professora.

EM FOCO

REPRESENTING THE LIFE COURSE OF A NINETEENTH-CENTURY AQUATIC ENTERTAINER THROUGH DIFFERENT MODES OF EXPRESSION

*UMA REPRESENTAÇÃO DA VIDA DE UMA
ANIMADORA AQUÁTICA DO SÉCULO 19 ATRAVÉS
DE DIFERENTES MODOS EXPRESSIVOS*

*UNA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA DE UN
ANIMADOR ACUÁTICO DEL SIGLO XIX A TRAVÉS
DE DIFERENTES MODOS EXPRESIVOS*

DAVE DAY

MARGARET ROBERTS

DAY, Dave; ROBERTS, Margaret.
Representing the life course of a nineteenth-century aquatic entertainer
through different modes of expression.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **114-141**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i34.35784>

ABSTRACT

The nineteenth-century development of swimming for women was stimulated by the public appearances of professional female natationists who performed in endurance events, exhibited and raced in swimming baths, and displayed ornamental swimming skills in music hall tanks, aquaria and circuses. These aquatic promotions were significant features in the Victorian sporting and entertainment landscape and by the end of the century, working class 'naiads' and 'mermaids' were performing before all social classes. This paper explores the practices of these women through the life course of Agnes Beckwith, the leading female natationist of the period who appeared throughout the United Kingdom, Europe and America, where her performances stimulated several imitators. This paper diverges from previous scholarly work on Agnes, characterised by its traditional empiricism, in adopting two different modes of expression, an archival-based biography and a creative writing piece scripted in the form of a dialogue between Agnes and her father. This fictional exchange covers the period between 1875, when Agnes undertook her first public endurance swim in the Thames, and her father's death in 1898. In taking this approach the authors are making tentative steps towards experimentation in historical writing and exploring the different ways in which sporting biography might be represented. The hope is that other sports historians might take up the challenge of thinking more creatively about the ways that their work might be reproduced so that the field of sport history can be further developed.

KEYWORDS:

Agnes Beckwith. Natation.
Archives. Photographs.
Creative History.

RESUMO

O desenvolvimento da natação feminina no século 19 foi estimulado pelo surgimento de nadadoras profissionais que participavam em eventos esportivos, exposições e piscinas públicas, além de apresentar sua destreza aquática e coreográfica em aquários e circos. Essas divulgações aquáticas desempenharam um papel significativo nos âmbitos do esporte e do entretenimento na época Victoriana e, no final do século 19, as "náides" e "sereias" de classe operária se apresentavam para públicos diversos. Esse artigo investiga as práticas destas mulheres através da vida de Agnes Beckwith, a nadadora mais proeminente do período, que se apresentou por toda parte do Reino Unido, da Europa e dos Estados Unidos, onde seus espetáculos incentivaram várias imitadoras. Esse artigo diverge-se de outros textos acadêmicos sobre a vida de Agnes - caracterizados, na sua maioria, por um tom empiricista - ao adotar dois registros diferentes: uma biografia pautada em uma pesquisa bibliográfica e uma escrita performática em forma de um diálogo entre Agnes e seu pai. Essa conversa fictícia estende-se pelo período desde 1875, quando Agnes participou da sua primeira corrida no Rio Tâmisa, até a morte do seu pai em 1898. Ao adotar esta abordagem metodológica, os autores tomam seus primeiros passos hesitantes para uma escrita histórica experimental, para explorar as maneiras distintas pelas quais pode-se reconfigurar a biografia esportiva. Espera-se que outros autores também possam aceitar o desafio de repensar, de forma mais criativa, os meios pelos quais o campo da história do esporte se revele.

PALAVRAS-CHAVE:

Agnes Beckwith. Natação.
Arquivos. Fotografia. História
criativa.

RESUMEN

El desarrollo de la natación femenina en el siglo XIX fue estimulado por el surgimiento de nadadores profesionales que participaron en eventos deportivos, exposiciones y piscinas públicas, además de presentar sus habilidades acuáticas y coreográficas en acuarios y circos. Estas revelaciones acuáticas jugaron un papel importante en los campos del deporte y el entretenimiento en la era de Victo-Riana, ya fines del siglo XIX, las "naides" y las "sirenas" de clase trabajadora se presentaron para diferentes públicos. Este artículo indaga en las prácticas de estas mujeres a lo largo de la vida de Agnes Beckwith, la nadadora más destacada de la época, que actuó por todo Reino Unido, Europa y Estados Unidos, donde sus actuaciones animaron a varios imitadores. Este artículo se diferencia de otros textos académicos sobre la vida de Agnes, caracterizados, en su mayor parte, por un tono empirista, por adoptar dos registros diferentes: una biografía basada en una investigación bibliográfica y una performance escrita en forma de diálogo. entre Agnes y su padre. Esta conversación ficticia transcurre desde 1875, cuando Agnes participó en su primera carrera por el río Támesis, hasta la muerte de su padre en 1898. Al adoptar este enfoque metodológico, los autores dan sus primeros pasos vacilantes hacia una escritura histórica experimental, para explorar las diferentes formas de reconfigurar la biografía deportiva. Se espera que otros autores también puedan aceptar el desafío de repensar, de una manera más creativa, los medios por los que se revela el campo de la historia del deporte.

PALABRAS CLAVE:

Agnes Beckwith. Nadando. Archivos. Fotografía. Historia creativa.



INTRODUCTION

SINCE THE EARLY NINETEENTH CENTURY historical enquiry has been an academic discipline with its own epistemological standards (KALALA, 2012), based fundamentally on an empirical approach, which holds that true knowledge of the world ultimately stems from experience or observation as opposed to speculation or theory. (MACRAILD; TAYLOR, 2004) The process of converting the ‘past’ into ‘history’ involves engagement with a multitude of different sources and methods, although these have traditionally focused on finding data, judging the validity of the data, and then accurately presenting the data through an historical narrative. This normally takes the form of a sequential account, or story, of an event or series of events organised chronologically. (LANGE, 2013) This storytelling is the means through which the once real past is related by the historian (KALALA, 2012), who chooses to present who said what, who did what, makes assumptions about why they did it, what agencies and structures operated, and what events were significant. (MUNSLOW, 2007)

However, historians now recognise that there are competing approaches to the past-as-history and that they make epistemological choices which influence how they choose how to gain knowledge about the past. (MUNSLOW, 2007) History is an interpretive discipline and the historical perspective is contested terrain with a plurality of meanings. (VAMPLEW, 2015) It is organic, ever evolving as it responds

to its environment, resulting in a field demarcated by thematic divisions and methodological differentiation. (BLACK; MACRAILD, 2007) Postmodernist scholars have rejected notions of grand-scheme narratives, objectivity, empiricism and the fixity of meaning, leading historians working in the empiricist tradition to become more aware of historiographical issues such as the nature, validity and interpretation of evidence, and the respective reliability of oral and documentary evidence, as well as their own ideological commitments. (SOUTHGATE, 1996) No historian starts with a clean slate, since, whatever the topic, meanings have already been attached to it (KALALA, 2012), and historians 'play creative roles in the production and presentation of history'. (BOOTH, 2005) The forms in which this history can be presented, what Munslow calls 'modes of expression', vary widely. Historical narratives can be spoken, or written, a fixed or moving image, or a gesture, a myth, a legend, a fable, a tale, a novella, a history, an epic, a mime, a stained glass window, a film, a comic, a postcard, a performance, a street theatre, a conversation or a painting. The mode of expression selected by the historian reflects their epistemological, methodological and professional orientation towards how they think they can best know the truthful meaning of the past (content). (MUNSLOW, 2007)

It might be assumed that, as a recognised (often marginalised) sub-field of history, sports history had adapted to the changing nature of historical research and incorporated the innovations and advances made within its parent discipline, but this is manifestly not the case. While 'History' as field has moved on to explore different epistemologies and methodologies the writing of sports history has remained essentially an empirical journey that predicates the authority of the textual mode of expression. (MUNSLOW, 2007) As early as 1994, Beck observed that sport historians had not taken up the challenge raised by the narrative debate (BURKE, 1994), and Hill later noted that there had still been 'no dramatic change in the production or legitimacy of sports history'. (CAHN, 2014) By the start of the twenty-first century, sport history was lagging well behind 'mainstream' history where the epistemological status of history and the use of evidence, theory, and narrative were contested, vibrant, and fundamental issues. (PHILLIPS, 2001)

Vamplew has argued that sports historians should be free to innovate and look at different ways of doing research (VAMPLEW, 2015), while Phillips suggests sport historians either wholeheartedly adopt the key tenets of the postmodern

turn or search for a middle ground. This ‘practical realist’ approach would engage with postmodern critiques, make decisions about the production of historical knowledge, and create new, interesting, and challenging versions of sport history. (PHILLIPS, 2001) What follows is an attempt by the authors to be ‘practical realists’ in their recording, interpreting and representing the life of an aquatic entertainer through different modes of expression, namely archives and creative writing.

REPRESENTING AGNES BECKWITH

From the aquatic professional’s viewpoint, nineteenth-century swimming (‘Natation’) was as much a branch of the entertainment industry as it was a sport. In aquatic entertainments, often known as water ballet, swimming families introduced female ‘mermaids’, ‘nymphs’ and ‘naiads’, who displayed their skills in ‘ornamental’ or ‘scientific’ swimming, and natational communities used every commercial outlet they could find, at home and abroad, including Swimming Baths, Music Halls, Theatres, Circuses, the Seaside, and Aquaria.

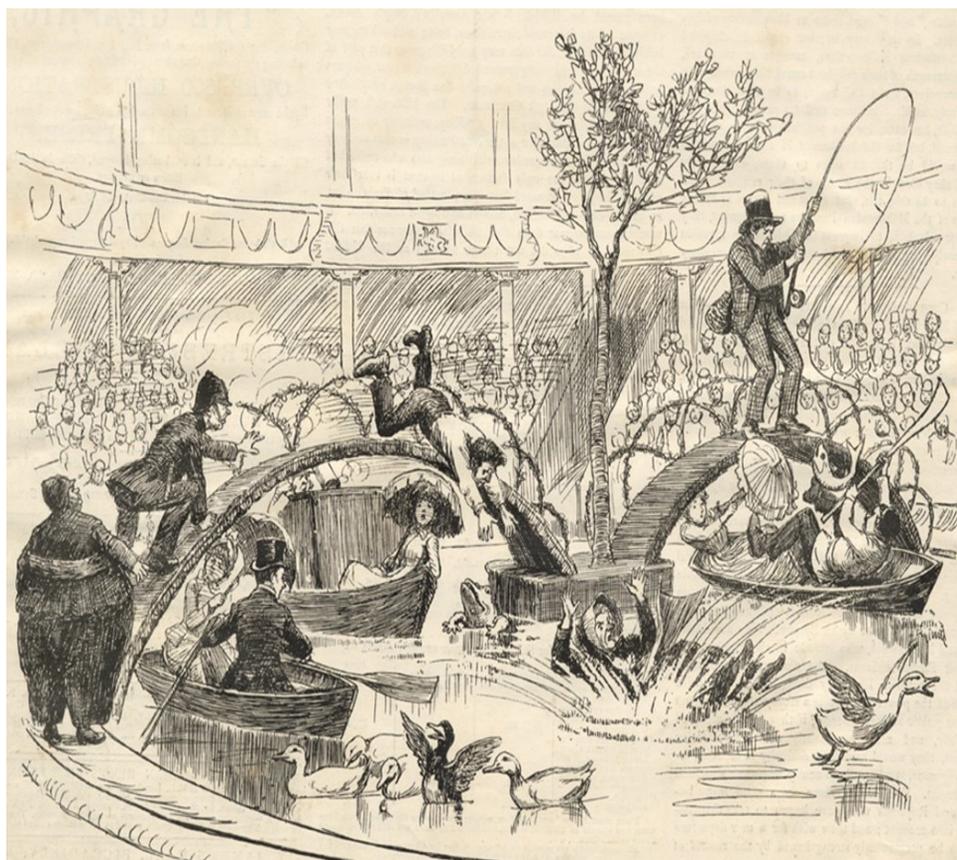


FIGURE 1: The Water Pantomime at Hengler's Circus
Source: *The Graphic*, January 10, 1891.

At the Westminster Royal Aquarium (the 'Aq'), opened in 1876 opposite the Houses of Parliament, the aquarium tanks were used to host swimming displays given by 'Professor' Fred Beckwith, whose aquatic promotions were prominent features in the sporting and entertainment landscape. A critical element in Fred's success was the use of a portable crystal tank, glass-sided and large enough for his aquatic family to display their skills. Over the course of his lifetime, virtually every member of his family was involved, especially his children, first Jessie and Frederick, then Willie, Charles and Agnes, and finally Lizzie and Robert. This paper highlights his daughter Agnes who was consistently at the heart of the Beckwith performances. Fred declared himself very proud of her 'for she's been a credit to my system of teaching, and I am glad I brought her up as a professional lady swimmer.'¹

1 *Hearth and Home*,
August 6, 1891, 383.



FIGURE 2: Fred Beckwith, son Charles and daughter Lizzie (front) with swimming troupe, circa late 1880s
Source: Private family collection, courtesy of Beckwith descendants

TEXTUAL REPRESENTATIONS

This first mode of expression employed in this paper represents the empirical tradition that is at the heart of sports history by drawing on over twenty years of work in the archives and textual sources from around the world. It is referenced and formatted in the generally accepted academic format for sports history.

Agnes Alice Beckwith, born on 24 August 1861, had a lifetime's association with swimming, as teacher, competitor, and performer, and by the turn of the twentieth century this 'Premier Lady Swimmer of the World' was the most recognizable member of the Beckwith community.² The increasing numbers of women learning swimming in this period were ascribed, at least in part, to the popularity of her entertainments and to her reputation as an endurance swimmer, racer and 'scientific' artiste.

When 'Professor' Harry Parker advertised that his sister Emily would swim from London Bridge to Greenwich in 1875 Fred pre-empted him by starting the fourteen-year-old Agnes over the same course in September.³ Press reports emphasized the vast crowds that lined the banks and bridges or followed Agnes in boats along her route, although not everyone was impressed, and several newspaper reports were critical.⁴ Recognizing the commercial opportunities, Fred reinforced his daughter's status as the leading female exponent of endurance swimming with long swims in the Tyne⁵ and ten miles in the Thames.⁶ In July 1878, the seventeen-year-old swam twenty miles in the Thames,⁷ and at the Westminster Aquarium in May 1880, Agnes completed a thirty-hour swim, taking all her meals in the water and occasionally reading daily accounts of her swim, while still swimming.

2 For detailed biography of Agnes and the Beckwiths see Day and Roberts (2019).

3 *Sporting Gazette*, September 11, 1875, 902.

4 *John Bull*, September 4, 1875, 601; *Examiner*, September 11, 1875, 1; *Graphic*, September 11, 1875, 246.

5 *Newcastle Courant*, May 5, 1876, 5.

6 *Daily News*, July 6, 1876, 3.

7 *Ipswich Journal*, July 20, 1878, 5.

FIGURE 3: Agnes, Carte de Visite, circa 1875
Source: Courtesy of John Culme's Footlight Notes Collection



Before entering the water, she invited ladies into her dressing-room to confirm that she had no concealed floating supports.⁸ *Funny Folks* reported, tellingly, that in remarking to her father that he had in his daughter a constant source of income, the professor had smiled and said that he looked upon her as so much ‘floating capital.’⁹ Agnes then successfully completed a hundred hours swim in six days in the Westminster Aquarium whale tank in September and later Beckwith advertisements described Agnes as ‘Heroine of the 100 hours’ swim’, although *Moonshine* was less than impressed by the fact that Agnes rested at night.¹⁰

Endurance swimming by women continually came in for criticism because of the physical excesses involved, but racing proved slightly more acceptable, Although Fred always remained cautious about exposing Agnes to possible defeat,¹¹ she did compete in three high profile matches against Laura Saigeman in 1879, winning the first contest over two miles for a silver cup at Lambeth Baths on 25 August.¹² The second race, on 15 September in Birmingham, resulted in a win for Laura by one yard, and the third contest, for £50 a side, was swum at Hastings on 22 September,¹³ in front of over 1,200 spectators, many of them women. Laura won by over three lengths, getting out of the water seeming little the worse for her long swim.¹⁴ *Sporting Times* noted that the event had a strong commercial component. ‘Beckwith pulled it off at Hastings. Many people thought the match he had made for his daughter to swim three miles was a foolish one. Chuckling over the gate money, he said, ‘All right! At any rate, I go back with my gal to London a richer if not a *sage man!*’¹⁵

While endurance events and public racing between women always had its critics, ornamental or scientific swimming was regarded as entirely appropriate for female natationists. Agnes had begun this type of display as part of the family business in 1865,¹⁶ and she became even more central to Beckwith entertainments. At Lambeth in September 1870, Agnes and her brother Willie gave an exhibition of scientific swimming and at another Beckwith entertainment in July 1871 Agnes swam and floated expertly even though still a child.¹⁷ In 1874, the Professor augmented his entourage with other lady swimmers to produce a ‘trio of naiads’ in Agnes, Laura Saigeman and a Miss Martyr, widely regarded as a positive initiative because lady spectators would want to ‘acquire the knowledge and skill which would enable them to do the same’.¹⁸ Agnes was effective as a swimming role

8 *Reynolds's Newspaper*, May 9, 1880, 8-9.

9 *Funny Folks*, May 22, 1880, 165.

10 *Moonshine*, September 25, 1880, 813.

11 *Bell's Life*, September 8, 1877, 12.

12 *The Times*, August 26, 1879, 9.

13 *Bell's Life*, August 30, 1879, 4; September 13, 1879, 2.

14 *Bell's Life*, September 27, 1879, 5.

15 *Sporting Times*, September 27, 1879, 5.

16 *Era*, July 16, 1865, 5.

17 *Bell's Life*, September 21, 1870, 4; July 22, 1871, 9.

18 *Bell's Life*, September 26, 1874, 8; November 14, 1874, 8; *Era*, August 30, 1874, 3; October 11, 1874, 3; *Lloyd's Weekly*, June 21, 1874, 5.

model and the ease with which she waltzed, propelled herself in the water with hands and feet tied, and illustrated the best methods of saving life from drowning, highlighted the value of swimming as a healthy recreation for both sexes.¹⁹ Agnes was consistently described as ‘a veritable mermaid’, swimming, floating, diving and turning somersaults through hoops, as well as kissing her hand to spectators in ‘the most bewitching style’.²⁰

Agnes was closely associated with the Westminster Aquarium where she had 151 weeks of continuous engagement.²¹ In April 1881 a ‘Stupendous programme’ included Miss Beckwith’s grand swimming entertainment, in a show described later that year as so attractive, clever, graceful, and unique that ‘our American and country cousins just now crowding London ought to rush there *en masse*’.²² In 1885, *Judy* strongly advised readers to visit Agnes at the Aquarium, others suggested that not to see the Beckwiths would be to miss one of the most remarkable sights in London, and, by the end of the 1880s, this ‘instructive’ swimming entertainment featured Agnes, ‘disporting herself in the water with seal-like ease’, assisted by Misses Milly Cranwell and Clifford. Invariably, the swimming annexe was filled to overflowing, for which, according to the *Licensed Victualler’s Mirror*, the Beckwiths deserved the ‘tanks’ of the public.²³

19 *Observer*, April 3, 1881, 1.

20 *Daily News*, May 4, 1881, 4.

21 *Baily’s Monthly Magazine of Sports and Pastimes*, April 1884, XLII 290 183; *Swimming Notes*, May 3, 1884, 8.

22 *Penny Illustrated*, August 6, 1881, 7; *Judy*, October 5, 1881, 148; December 7, 1881, 256.

23 *Judy*, December 16, 1885, 292; *Licensed Victuallers’ Mirror*, October 16, 1888, 451-452.



FIGURE 4: Agnes and her Troupe, circa 1890-1895
Source: Private family collection
courtesy of Beckwith descendants

The introduction of lady swimmers had been regarded as something of a novelty in 1874, but by 1886 Agnes was leading her own group of lady swimmers and having little trouble finding engagements.²⁴ In 1888, Agnes's swimming entertainment appeared at Alexandra Palace, and the troupe was in Hastings for the 1889 summer season, where they gave exhibitions twice daily from May to September.²⁵ In July 1891, Agnes commenced a three months' engagement at Bournemouth where, assisted by Miss May and Miss Mabel Beckwith, she gave daily exhibitions of swimming, diving, floating and fancy swimming. After spending the Christmas period at the Standard theatre in Pimlico she returned to Bournemouth for the 1892 summer season, where her troupe introduced several new items such as swimming through the figures of a quadrille. In May 1893, Agnes appeared with her pupils as 'Queen of the Waves' at Captain Boyton's Water Show at Earls Court, London, before completing another summer season at Bournemouth, while the 1895 and 1896 seasons were spent in Scarborough.²⁶ These summer engagements were interspersed with appearances in the music halls, circuses, and at the World's Fair, when one observer remarked on the 'charming appearance' and pretty costumes of the troupe, reinforcing the impression that the appeal of female natationists to many male admirers often had as much to do with their physical appearance as their skill.²⁷ In January 1897, William Taylor, their business manager, was advertising Agnes and her 'Wonderful Troupe of Lady Swimmers' of between four and eight natationists.²⁸

Agnes had married William Taylor in 1882, although she kept the Beckwith name, at least for public performances.²⁹ Taylor, a theatrical agent was an integral part of the Beckwith community and he accompanied Agnes and Willie to exhibit in America and Canada in 1883, a trip that represented just one of many sojourns abroad for Agnes, particularly to Europe.³⁰ In Paris, in February 1886, Agnes performed at the New Circus and five years later she was at the Sophienbad in Vienna during May.³¹ When she appeared again in Paris in March 1894 in a pantomime called 'the Redhead', she offered 500 francs to anyone able to remain at the bottom of her aquarium without coming to breathe for as many minutes as she did.³²

24 *News of the World*, October 24, 1886, 8.

25 British Library *Evan*. 339 Poster; *Evan*. 2694 Poster; *Era*, May 25, 1889, 20; September 7, 1889, 17.

26 British Library *Evan*. 1273 and 1886; *Manchester Guardian*, May 22, 1893, 5; *Era*, July 4, 1891, 16; December 26, 1891, 16; August 27, 1892, 13; August 26, 1893, 13; June 8, 1895, 20; August 31, 1895, 7; May 30, 1896, 18; June 13, 1896, 21; July 11, 1896, 11; August 8, 1896, 20; September 26, 1896, 21.

27 *Era*, December 26, 1891, 16; May 15, 1897, 21; January 1, 1898, 22; January 21, 1899, 20; January 29, 1898, 20, 22; *Lloyd's Weekly Newspaper*, December 24, 1899, 13.

28 *Era*, January 23, 1897, 29.

29 Agnes Alice Beckwith GRO (1882/marriage/March/Lambeth/1d/520). Census 1891, William Taylor (394/27/12). 1901 (383/89/3).

30 *Era*, May 20, 1882, 4; *Penny Illustrated*, May 5, 1883, 279; August 18, 1883, 10; *Reynolds's Newspaper*, May 13, 1883, 8; October 28, 1883, 8; *New York Times*, June 5, 1883, p. 2; *Graphic*, October 13, 1883, 370.

31 *Le Gaulois*, February 19, 1886, 3; *Gil Blas*, February 20, 1886, 4; *Le Temps*, February 20, 1886, 5; *Allgemeine Sport-Zeitung*, May 14, 1891, 479; *Neue Freie Presse*, May 14, 1891, 7.



FIGURE 5: Agnes and William Taylor, circa 1891
Source: Private family collection courtesy of Beckwith Descendants

Her visits to North America cemented Agnes' international reputation. In Canada in 1883, Toronto papers reported that her aquatic displays had been witnessed by thousands of spectators and the engagement was extended by over a week.³³ Although Frederick subsequently declared in publicity literature that Agnes had successfully completed a twenty-five mile swim from Sandy Hook, New York to Rockaway Pier during her time in America, this is at odds with local newspaper reports. Overall, the visit had been a financial failure and the costs of the American trip were never recouped, heaping further financial problems upon Fred.³⁴

32 *The Intransigent (Paris)*, March 1894, 2; *Le Gaulois*, March 11, 1894, 4; *La Lanterne*, March 4, 1894, 3-4; *Le Xix' Siecle*, March 13, 1894, 4.

33 *Penny Illustrated*, May 5, 1883, 279; August 18, 1883, 10; *New York Times*, June 5, 1883, 2; *Macon Weekly Telegraph*, 'The Beckwiths. Agnes and Willie,' September 30, 1883, 6; *New York Clipper*, June 9, 1883, 190.

34 *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, July 14, 1883, 337; *New York Clipper*, July 7, 1883, 25.



FIGURE 6: Agnes Beckwith later in her career, circa 1906
Source: Private family collection courtesy of Beckwith descendants

When Agnes returned to America in 1887 to appear in circus, the 'picturesque aquatic expert' presented a more striking picture than anyone else in the performance.³⁵ Following her appearances with the Barnum-Forepaugh show in New York and Brooklyn, Agnes left for England on 10 May,³⁶ leaving a legacy that others, such as American natationists Cora MacFarland and Clara Sabeau, who both appropriated the Beckwith surname, took advantage of. Unfortunately for Agnes she was unable to convert her social capital into financial capital and she continued to work into the twentieth century,³⁷ even though Fred, Willie and Charles had all died before 1900. By 1901, at which point Agnes' troupe of ladies consisted of seven natationists, five of them tank performers,³⁸ she was living in Southwark with her husband and two of her aquatic troupe and she had her only child, William, in February 1903. William subsequently performed alongside his mother who continued to appear and teach at venues as far afield as Hastings, Dover, and Aylesbury, while visitors to the Manchester Industrial Exhibition during June 1910 were encouraged to visit Agnes's Swimming Performances in 'Old Manchester'.³⁹ By 1911 Agnes, aged fifty, and accompanied by eight-year-old Willie, was boarding in Hemel Hempstead with Clara Abdale, a long-standing member of her aquatic troupe, and both women were describing themselves as ex-professional swimmers.⁴⁰ Agnes married for a second time in August 1916, subsequently living in London and Dorset before leaving for Port Elizabeth in South Africa in 1948, where she died on 10 July 1951.⁴¹

AN EXPERIMENTAL REPRESENTATION

While textual representations are recognisable modes of expression to sports historians, experimental representations are few and far between. Alan Munslow, a leading advocate for experimental or 'expressionist' history, starts from the viewpoint that historical 'explanation and meaning' is a property of the history text and, while the past remains the empirical material with which even the experimental historian works, there is no direct correspondence between the past and history, and there is no 'natural' epistemic continuity between them. For Munslow, the explanation of the meaning of past reality results from the functioning

35 *Lancaster Daily Intelligencer*, April 2, 1887, 4.

36 *New York Clipper*, May 14, 1887, 120.

37 *Daily Mirror* August 8, 1904, 2; September 23, 1904, 10.

38 *Sandow's Magazine of Physical Culture*, 'Types of Women Athletes. Miss Agnes Beckwith,' 1901, 188-192.

39 *Bath Chronicle and Weekly Gazette*, December 31, 1908, 3; *Manchester Guardian*, June 20, 1910, 1; Census 1911 (RG14PN7747 RG78PN383 RD141 SD1 ED8 SN122).

40 Census 1911. (RG14PN7747 RG78PN383 RD141 SD1 ED8 SN122).

41 GRO (1916/marriage/ July/Exeter/5b/174); GRO (1941/death/October / Surrey/2a/443); Principal Probate Registry of England and Wales, Llandudno, March 1942; Manifest List for Union Castle Line, The Carnarvon Castle departing Southampton 31 August 1948; Nazareth House Records.

of narrative, a cultural and linguistic activity that transforms one state of affairs into another and which manifests itself in the case of history through a transformation from a subject of existence (in)to an object for representation. In experimental history, the past no longer appears to speak for itself. (MUNSLOW, 2007)

What experimental history does through its emphasis upon the nature of representation and expression is to challenge the empirical-analytical concepts of objectivity and truth, which remain central to historical analysis. Although the reality of the past is a fundamental constraint on the nature of the history, all historians would benefit by understanding the connections between ‘what is told’ and ‘how it is told’. Experimentalism welcomes plausibility in its narratives over more narrow empirical justification making ‘creative non-fiction’ one of the most disputed kinds of history today. This is writing that may be factually accurate and, therefore, not strictly fiction, but is overtly written for aesthetic as well as explanatory reasons. While some historians still subscribe to a classic realist conception of the writing of history, intending their accounts to be copies (mimes) of what actually happened in the past, abandoning that approach leaves the historian free to invest in a vast range of possibilities with respect to modes of expression. (MUNSLOW, 2007)

Experimental history is about different ways of seeing and telling and there is growing interest in the ‘performative turn’ in historical studies, history theorised as drama, ritual, festival, theatre, and pageant. Some experiments will engage with different modes of expression like experimental film, the graphic novel, dramas or pantomime. (MUNSLOW, 2007) Archives are a key resource for creative writers, helping to develop ideas and an understanding of narrativity, in that all archives allow for some process of interpretation, reinterpretation and creative adaptation. Creative writing within archives can highlight, and even challenge, silence within the archive. What follows is a fictional dialogue, based on archival material, between Fred and Agnes covering the period between 1875, the year that Agnes started her public endurance swims, and Fred’s death in 1898. Creative historical writers also need creative historical readers, readers able and willing to read their history and criticize it as writing. (GOODMAN, 2012) The authors actively encourage their readers to generate a dialogue to help them understand, in particular, the non-cognitive, emotional aspects of the reception of the various forms of historical representation. (FULDA, 2014)⁴²

42 Daniel Fulda. Historiographic Narration. *Living Handbook of Narratology* (<http://www.lhn.uni-hamburg.de>) 25. March 2014, 10.

THE BECKWITHS: A CONVERSATION⁴³

Fred: Well done daughter. That's one in the eye for Harry Parker and his sister. Good idea of his but glad we got in first. Certainly put you in front of the public. There were thousands of them. We won that £60 wager as well, which should keep us going for a while. Matthew's swim of the Channel has really created interest in this endurance swimming lark, and I think all the family could follow your example.

Agnes: Thanks Pa. It wasn't as bad as I thought it might be. Cold, but going with the tide like we did made things a lot easier, although all those crowds in the boats surrounding me on the water were a bit of a nuisance. Good job the police galleys were there to clear the way.

Fred: There were crowds all over the rigging in the ships as well. The tide helped that time of one hour, seven minutes and forty-five seconds and at least the water is a bit cleaner now that Joe Bazalgette is getting the sewers sorted out. That new one on the Chelsea Embankment helps and the smell has started to disappear as well.

Agnes: Better than it must have been when you were competing in the Thames and winning the Championship of England. I bet it stank! Mind you, I was too busy fitting in my tricks to amuse the crowd and concentrating on my strokes to think about the smell. Still find that sidestroke hard, even though I know it's faster. Guess that's because I've been doing breaststroke since I was three. Having the band helped, especially when they played the tunes I recognised. Took my mind off things a bit but I wish someone had warned me that cannons would be firing from the ships all along the way. They were a bit scary.

Fred: All part of the show girl! Think that costume of yours helped a lot. You looked fine in rose-pink lama and your hair tied up with that ribbon. Worth the effort and expense it took to make them, and it definitely helps draw in the punters, especially the men.

43 Performed by the authors at The British Society of Sport History Annual Conference and Post-Graduate Symposium, University of Worcester, Saturday September 2, 2017, and at The Circus Symposium: Philip Astley and the Legacy of Modern Circus, Manchester Metropolitan University, September 27, 2017.

Agnes: Nice to have you and brother Willie in the boat alongside me but it's a shame that ma wasn't there. I know she's blind, but she could've heard the crowds. She's so ill now I don't think she can last much longer.

Fred: I know what you mean. Some of that £60 will be going towards the funeral pretty soon, I think. The old girl is on her last legs and can't survive much longer.

Agnes: Keep the funeral simple pa. You know what you're like with money. First the pubs, then the post office and then all those bankruptcies. You might be a champion swimmer, but you spend money as soon as you get it and most of it goes to your friends. They'll bleed you dry. You should keep some dosh back for your old age. You don't want to end up in the workhouse or working until you drop dead like lots of people have to.

Fred: Don't fuss girl. It'll be OK. Now that more people know who you are, we can use the publicity to sell you and our shows and we might not have to use the crystal tank quite so much. We already have enough bookings in baths and at the seaside to keep us going for a while and we should cash in on this craze for endurance swimming while we can. With a bit of luck, I think that the new Aquarium in Westminster might prove useful. Not sure they'll be able to keep it going as an aquarium and the whale tank would be ideal for teaching classes as well as our family exhibitions.

Agnes: Good job you saw those changes coming at the Aq pa. Now that Farini has taken over and the whale tank can be hired we could draw in some of the crowds that already go to see Zazel and all the other sideshows.

Fred: Trust your old dad to get it right! Have lots of ideas. Not only entertainments and teaching but we could do some endurance stuff as well. That six-day event we did at Lambeth with Matt Webb got them in through the doors and I think we'll start by having you do a 30-hour swim and then build that up, maybe to 100 hours.

Agnes: That sounds like it'll be pretty boring for me. It might help if I could do some tricks and novelties, say like reading a newspaper and having breakfast in

the water. We could also do things like getting women to come into my changing booth to check I'm not wearing corsets. Easy to do and costs us nothing.

Fred: Good thinking girl. Seeing you performing your aquatic stunts will help attract women to our teaching classes. More and more of them want to learn to swim now and it's already becoming very popular. We can sell the life-saving angle as well if we display your skills by putting on some demonstrations.

Agnes: Might be good to show me saving a man to show what a woman can do. Perhaps we should get a lot more women into the troupe as well. I'm not sure I can do it all on my own.

Fred: Well, we already have Olivette and Laura and I could easily recruit some more. There're plenty of them out there, especially young ones. Willie's new wife Emma can swim a bit too and she would be cheap. She is family after all.

Agnes: Talking of new wives, how are you getting on with Elizabeth? She seems to be causing you a lot of trouble.

Fred: Don't remind me! She turned a bit queer after your stepsister Lizzie and stepbrother Bobbie were born. I'm told that happens with some women apparently. We've now separated for a while and I might even end up having to divorce her if she keeps treating me this way. She's a drunkard who has pawned my stuff, kicked me in my private parts and threatened me with a knife and a poker. She scares me!

Agnes: Oh dear! Poor old pa. Ma wouldn't have been so unkind. Hope I don't have any problems when I get married. It's a shame though since Eliza is such a good swimming teacher and her piano playing really helps our shows.

Fred: True but best to concentrate on trying to make some money for now. We are well booked up for our seaside appearances and we have some decent theatre and music hall engagements. With my position as Baths Master at Lambeth we should do alright. I'm hoping to make some cash from my betting tents at the racecourses too.

Agnes: That's true. Maybe we can go abroad again. I remember us taking the glass tank to Paris when I was younger and appearing with Willie as Les Enfants Poisson. That was fun and showed the Frenchies what we can do. Perhaps we should go to America pa. There seems to be lots of opportunities there for performers like us.

Fred: Another good idea girl. I can have a chat with Bill Taylor. He's done a pretty good job managing the gymnasium during the winter at Lambeth Baths as well as our engagements around the country and I know he has some contacts in America after going there recently with George Fern.

Agnes: I like Bill. He treats me like a lady and if he asked me to marry him I would, but only if you agreed of course, pa.

Fred: It'd be useful to have him in the family and if that's what you want then that's good news. You know I can't deny you anything. You always twist me around your little finger. Your mother knew that, God rest her soul.

Agnes: First day as a married woman! Thanks for the wedding pa. Must have cost a lot but it was really nice, and I'm pleased that lots of our friends were there. Bit strange having two second names now but keeping Beckwith for all my swimming appearances makes sense and means that people know who I am. After all, no-one's heard of Agnes 'Taylor'.

Fred: We've made lots of money from our time at the Aq and it's only right that some of that should be spent on my favourite daughter. Understand Bill is planning to take you and Willie to America to see if we can make even more dosh.

Agnes: We're leaving soon, I think. Bill's already organised some exhibitions and he wants me to do some endurance swims as well. Willie's not too keen on going though.

Fred: You know how much Willie likes London, but he'll come around to the idea. Get there safely and let me know how it goes.

Agnes: Hello pa. We had a good trip out here on the City of Berlin but only after it had been mended in Ireland. I liked being on the sea and I like America too.

The crowds are really enthusiastic, and our shows are something new for them. They're so keen we've had to extend our exhibitions in some places. That 20-mile swim I tried from Sandy Hook, New York, was hard though and the weather was so rough I had to give up in the end. We didn't get the tides right and, although I didn't want to give up, Bill and Willie made me get back on board the Bonny Doon.

Fred: No need for anyone to know that over here girl. I shall just tell the newspapers that you completed it. No-one will know any better and it will be good publicity. When are you coming back?

Agnes: I think we could stay here forever if we wanted to and there would be plenty of work, but Willie wants to come back to go to the races. He's determined not to miss them. It's a shame since I don't think we've made much money at all.

Fred: You better have had! I didn't go to all the expense of sending you over there to lose money. I hope Bill's not keeping any lolly under the table for himself.

Agnes: Oh, don't be like that pa. Everything's been so expensive here and on top of that, Willie couldn't persuade any Americans to swim against him for wagers. Our American agent Dick Fitzgerald was useless, so it wasn't Bill's fault. Tell me what's been happening back in England.

Fred: It's going quite well at the moment. Lizzie is popular in our shows and seems to be good at playing to the audience. We are still getting our regular engagements and picking up some new ones as well. I've got you a turn in Paris and quite a lot of the circuses are interested in having you perform. Barnum and Forepaugh want you for their giant extravaganza at Madison Square Garden so you'll be going back to America soon.

Agnes: That could be fun. I'll have to get some new costumes made up and maybe see how we can invent some new tricks. I'm looking forward to it.

Agnes: You wouldn't believe it pa. Some American women are copying my routines and a couple of them are even calling themselves 'Beckwith'. That Canadian, the so-called Clara 'Beckwith' is bad enough but even worse is that Cora 'Beckwith'.

She's touring all round America in her booths at the showgrounds and claiming that she learnt to swim with you on the 'beach' in Lambeth. The cheek of it! Anyway, how are all our friends back home?

Fred: Everyone we know in swimming seems alright. Of course, there're always problems but the Professional Swimming Association is going well. Our meetings and smoking concerts have been jolly occasions and it's nice to see so many of the amateurs joining in. Mind you, some of these so-called 'gentlemen' are no better than they should be. Think as well that there are those who don't like amateurs and professionals mixing in this way and if that Amateur organisation really gets off the ground then we pros could be in trouble.

Agnes: I'm sure you can talk them round pa. Everyone respects you. Rothschild is a good friend and your lodge members all support you. We've even had royalty at our shows after all!

Fred: One thing I've learnt in life girl is that you can lose friends just as easily as you make them. You should always remember that.

Agnes: Had a good time in America pa. The audiences loved my performances and both Willie and Bill seemed to have enjoyed themselves.

Fred: I know. Thanks to some friends in America I've seen the reports for your appearances over there. One report described you as a 'picturesque aquatic expert' and talked about that robe of old gold pixels that we had made up so that was well worth the cost. They also described you as 'waltzing like a swan' so you obviously made an impression. I know you're leaving on 10th May and look forward to hearing all about it. It'll be good to have you home and to get you performing here again as soon as possible.

Agnes: Plenty of engagements to keep us going pa. I'm all over the place, especially during the summer. It's the travelling that makes it so difficult though. Scarborough to Margate is such a long way, even when we use the railways.

Fred: I know but we must keep going if we want to make a living. I'm getting worried that our shows might not be as popular as they were before. The public seems to be getting a little bored by seeing the same old routines and there's lots of competition now from them like the Finneys and the Johnsons. Perhaps we need to do something different if we can.

Agnes: Yes. The teaching is going well with all those women wanting to learn to swim and my classes are packed out but these new amateur clubs and the way they prefer racing to exhibitions is starting to make a difference.

Fred: I remember the days when it was difficult to find enough opposition for you to race against. That's never been your strength anyway. Set you off over a long distance and you're fine but your speed is not as good as some others like the Johnson girls or Laura. As you know, I had to fix some of those ladies races I put on at the Aq to make sure we won our bets and made some money.

Agnes: Then there's those other shows and carnivals in London. They help but they don't happen very often. Mind you, I always like doing them and they're close to home, it's a bit like being at the Aq

Fred: The Aq's starting to struggle. There's lots of low life using the place and its reputation is going downhill. We've lost the exclusive rights as well and there's other professors starting to use the tank. That's why we have to keep going out all over England. Good job we still have the crystal tank, which is great for performing in the music halls.

Agnes: I know the halls are popular pa, but they are rough places. I always worry about going there. Much better in the circus where the crowds are noisy but there's lots of kids too and things seem much nicer. I loved appearing in the ring in America when I was there. France and Belgium were nice places too.

Fred: We can't always choose what we do girl. We have to go where the money is. Think what we need to do is to split up the group so that we can accept more engagements. If you had your own troupe and I got another one together then we could do more shows. Willie and your brother Charlie could do the same. You're

all experienced now and know what to do. Lizzie, Bobby and Emma can help out too as well as Eliza.

Agnes: Guess we're already doing that a bit and it's been a success, so it makes sense to do more. I can work with Clara and some of the others as a ladies-only troupe. That might pull in the crowds.

Fred: Yes, I think it will. Reckon I'll do more swimming races for amateurs as well. That Amateur Swimming Association still allows them to win prizes and I might be able to make some money from their entry fees.

Agnes: Be careful pa. You remember what happened when you didn't come up with the prizes before and people complained. That lost you quite a lot of your friends in the amateurs.

Fred: I seem to be losing a lot of friends at the moment. Not sure why. Seems like swimming is becoming much more serious and the kind of thing that we do is now not good enough for some. Things are not going to get any easier and we never seem to have any spare money no matter how hard we work.

Agnes: Well, a lot of that's your own fault pa. Everyone knows you're the best swimming teacher in England, but they don't always like the things you do away from the baths. As for money, you've not changed at all and you still waste so much. You've not saved anything and now that you're reaching seventy you've nothing to show for all those years of hard work.

Fred: Don't nag me daughter. Something has always turned up. Mind you, I'm feeling my age a bit now and struggling to do all those things in the water that I used to do easily. Losing all my medals and prizes in that burglary has hit me hard and there's days when I just don't want to get out of bed.

Fred: Bad news Agnes. Willie seems to have got worse and I don't think he'll get over it this time. All the money that we raised from that benefit at the Canterbury won't be able to help him. He's too far gone. The best that we can hope for is that

his family has something to keep them going for a while. Just as well. I hardly have a penny left and won't be able to help them out.

Agnes: Oh pa. The thought of Willie passing away makes me want to cry. He's so popular and, thanks to you, he's been the best swimmer in England for ages. I'll try to get home to see him if I can, but I have so many engagements it might be difficult.

Fred: If Willie goes then I don't know what I'll do. Life is treating me so badly at the moment. There is no money and all those people who used to be friends and always wanted my company have melted away. If it were not for you and the boys no-one would be interested in me.

Agnes: Take care of yourself pa and try to cheer up. You've not been looking too well lately either and I'd hate you to get ill like Willie.

Fred: Afraid it's too late for Willie. He passed over peacefully last night. I rushed over from Hastings, but he had died by the time I got there. His funeral will be later this week and I'm hoping many of his friends will help out with funds since I cannot afford anything much.

Agnes: That was a sad day, but it was a lovely funeral for our Willie. The line of gigs, dogcarts and wagonettes following the hearse and four was really impressive and that costermonger's barrow and donkey made a nice finale. He would've loved that, and I've never seen so many flowers.

Fred: All thanks to his friends girl. I couldn't afford even a single lily. The way I'm feeling now I think I'll be joining him soon.

Agnes: Oh, don't say that pa and try not to worry. You still have some work to keep you busy and remember that big school in Uppingham wants you to do some teaching.

Fred: Off there soon but not sure how I'll cope. This rheumatic gout in both my legs means I need sticks to move around now.

Agnes: I've just had a message to say you've had a stroke pa and that Elizabeth is on her way to Uppingham. I can't leave my engagement at Hastings and Charlie is too ill to travel. Please try and hang on until I can get there.

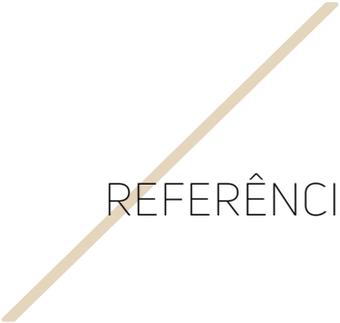
Agnes: Can't believe that pa is gone and that I didn't have a chance to say goodbye. His funeral at Nunhead was terrible. So few people turned up and it was only the family who were at the graveside. And after everything he's done for swimming too. Now Charlie's taken a turn for the worse and I fear he'll go soon. To lose him so quickly after father would be very hard.



REFLECTIONS

Nauright believed that by the beginning of the twenty-first century sports historians were reflecting on their field, their collective practices, and their methodologies, and that the field was becoming more fragmented than coherent in terms of approaches to method, sources, theories and analysis. He concluded that 'the breaking down of artificially constructed boundaries of sports history analysis and the expansion of embodied and lived histories points to a vibrant future'. (NAURIGHT, 2014) However, this perspective seems to have been somewhat optimistic. While historians have broadly re-evaluated notions of subjectivity and reflexivity in their research and writing, many, if not most, sports historians have continued to focus on work of an entirely empirical nature (BASS, 2014), an approach considered by some to be a significant obstacle to gaining broader acceptance for their sub-field. (BURGOS, 2014) Many sports historians have not interrogated their own historical methods, despite the revolutions that have occurred in historical methodologies over the course of the last twenty years, leaving sport history 'lagging well behind mainstream history'. (PHILLIPS, 2001) It is quite possible, despite the desire among practitioners for the field to be fully accepted as mainstream history, sports history will remain wedded to its identity as an empirically based, interpretive social science. Sports historians will continue to utilise evidence, no matter its origin, in such a way as to create 'cumulative

plausibility' so that readers are increasingly convinced by the argument (HOLT, 1992), without ever questioning their epistemological position or paying attention to the fact that the historical perspective is contested terrain with a plurality of meanings. For the authors of this paper, dipping their toes into experimental history for the first time, extending beyond the traditional empiricist boundaries offers several exciting opportunities for author and reader alike. Diverse interrogations and interpretations of the source material, presented through different modes of expression, will rarely, if ever, result in a consensus but they will inevitably add to the richness of the sports history landscape.



REFERÊNCIAS

- BASS, Amy. State of the Field: Sports History and the 'Cultural Turn'. *The Journal of American History*, v. 101, n. 1, p. 148-172, June, 2014.
- BLACK, Jeremy; MACRAILD, Donald M. *Studying History*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.
- BOOTH, Douglas. *The Field: Truth and Fiction in Sport History*. Abingdon: Routledge, 2005.
- BURGOS, Adrian. Wait until Next Year: Sports History and the Quest for Respect. *The Journal of American History*, v. 101, n. 1, p. 176-180, June, 2014.
- BURKE, Peter (ed.). *New Perspectives on Historical Writing*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1994.
- CAHN, Susan K. Turn, Turn, Turn: There Is a Reason (for Sports History). *The Journal of American History*, v. 101, n. 1, p. 181-183, June, 2014.
- DAY, D.; ROBERTS, M. *Victorian Swimming Communities*. Basingstoke: Palgrave, 2019.
- FULDA, Daniel. Historiographic Narration. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/historiographic-narration>
- GOODMAN, James Goodman. Editorial. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, v. 16, n. 1, p. 1-2, 2012.
- HOLT, Richard. Amateurism and Its Interpretation: The Social Origins of British Sport. *Innovation: The European Journal of Social Science*, v. 5, n. 4, p. 19-31, 1992.
- KALALA, Jorma. *Making History: The Historian and Uses of the Past*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2012.
- LANGE, Matthew. *Comparative-Historical Methods*. London: Sage, 2013.

MACRAILD, Donald M.; TAYLOR, Avram. *Social Theory and Social History*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

MUNSLOW, Alan. *Narrative and History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

NAURIGHT, John. Epilogue - From looking back to moving forward: The evolving scope of sports history in the 21st century. In: DELHEYE, Pascal. *Making Sport History: Disciplines, identities and the historiography of sport*. Abingdon: Routledge, 2014.

PHILLIPS, Murray G. Deconstructing Sport History: The Postmodern Challenge. *Journal of Sport History*, p. 327-343, 2001.

SOUTHGATE, Beverley. *History: What & Why?* Abingdon: Routledge, 1996.

VAMPLEW, Wray. Some Thoughts on Methodology in Sports History: Addresses to the Delegates at the Sports Government and Governance in Asia Conference. *The International Journal of the History of Sport*, v. 32, n. 8, p. 982-985, 2015.

DAVE DAY: Professor of Sports History at Manchester Metropolitan University where his research interests focus on the historical and cultural development of coaching and training practices. D.J.Day@mmu.ac.uk. Twitter: @natationist

MARGARET ROBERTS: Research Assistant at Manchester Metropolitan University and editor-in-chief of the online sports and leisure history magazine *Playing Pasts*. M.Roberts@mmu.ac.uk. Twitter: @researchdogbody

EM FOCO

DENTRO E FORA DA LONA: CONTINUIDADES E TRANSFORMAÇÕES NA TRANSMISSÃO DE SABERES A PARTIR DAS ESCOLAS DE CIRCO

*INSIDE AND OUTSIDE THE BIGTOP: CONTINUITY
AND TRANSFORMATION IN THE TRANSMISSION
OF KNOWLEDGE FROM CIRCUS SCHOOLS*

*DENTRO Y FUERA DE LA LONA:
CONTINUIDAD Y TRANSFORMACIÓN EN
LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO A
PARTIR DE LAS ESCUELAS DE CIRCO*

DANIEL DE CARVALHO LOPES

ERMINIA SILVA

MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho.

Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo.

Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **142-163**, 2020.1

RESUMO

Neste artigo abordamos a presença e a influência dos saberes e práticas dos artistas do circo-família tanto na criação das escolas de circo para fora da lona a partir de fins da década de 1970, como na formação e na produção dos artistas circenses oriundos dessas escolas que, por conseguinte, encabeçaram suas produções artísticas com reinvenções, diálogos e incorporações constantes em conformidade com a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico. Para a sustentação das análises e perspectivas aqui apresentadas baseamo-nos no cruzamento de diferentes fontes de pesquisa entre elas artigos científicos, livros, registros legislativos, decretos e códigos estatutários. Evidenciamos que na constituição de novos modos e estruturas de se ensinar circo, o protagonismo dos saberes dos circenses que viviam em itinerância com suas famílias esteve presente como matriz da organização e estruturação dessas escolas e que as produções circenses contemporâneas estão também atravessadas pelos saberes de diferentes períodos e contextos, criando uma ligação que pode ser debatida diante de suas particularidades, suas virtudes e limitações.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Educação. Saberes circenses. Formação. História do Circo.

ABSTRACT

We intend to address in this article the presence and influence of the knowledge and practices of circus-family artists both in creation of circus schools out canvas from the late 1970s and in the training and production of circus artists from it, who consequently led their artistic productions with constant reinventions, dialogues and incorporations in accordance with the production of circus language in its polysemic and polyphonic character. To support the analyzes and perspectives presented here, we based directly on the study and crossing of different sources of research, such as scientific articles, books, legislative records, decrees and statutory codes. Thus, we argue that the constitution of new ways and structures of teaching circus, the protagonism of the knowledge of circus artists who lived in roaming with their families was present as a matrix of the organization and constitution of the schools and that contemporary circus productions they are also crossed by knowledge from different periods and contexts, creating a connection that can be debated in the face of their particularities, virtues and limitations.

KEYWORDS:

Circus. Education. Circus knowledge. Instruction. Circus history.

RESUMEN

El presente artículo aborda la presencia e influencia de los conocimientos y prácticas de los artistas de circo-familia, tanto en la creación de escuelas de circo fuera de la carpa (fines de la década de 1970), como también en la capacitación y producción de artistas de circo oriundos de éstas escuelas quiénes reinventaron y aportaron constantemente al diálogo y a la producción del lenguaje circense en su carácter polisémico y polifónico. Para sostener éste análisis nos basamos en la

PALABRAS CLAVE:

Circo. Educación. Saberes del circo. Formación. Historia del circo.

triangulación de diversas fuentes de investigación, tales como artículos científicos, libros, registros legislativos, decretos y códigos legales. Por lo tanto, buscamos mostrar que en la constitución de nuevas formas y estructuras de enseñanza del circo, el protagonismo del conocimiento de los artistas que vivían en itinerancia con sus familias, estaba presente como la matriz de la organización y constitución de estas escuelas y que las producciones de circo contemporáneas también se cruzan con el conocimiento de diferentes períodos y contextos, creando conexiones que se puede debatir frente a sus particularidades, virtudes y limitaciones.

INTRODUÇÃO

SEM AS BASES DO CIRCO, NÃO É O CIRCO, É SÓ A LONA!

(Nayra Batista, aluna de *Circo Social* da instituição

Circo da Gente, Ouro Preto, Minas Gerais)¹

OS CIRCENSES, ao longo do século XIX e início do XX, consolidaram seus conhecimentos das mais variadas formas, garantindo a produção do espetáculo e, por conseguinte, a manutenção de sua arte. A realização dos espetáculos, muito presente em diversos lugares e em diferentes formatos no decorrer da história, constituiu-se como a elaboração de toda uma rede complexa dos saberes circenses, e contribuiu para a consolidação dos mesmos e para seu permanente fortalecimento. (LOPES, 2015; LOPES; SILVA, 2015; SILVA, 2007, 2009) Entretanto, apesar da riqueza e da diversidade artística e formativa dos circenses, seus fazeres e práticas no decorrer do século XIX e início do XX foram atacados por discursos preconceituosos por parte de pedagogos, médicos e políticos defensores de uma educação do corpo² de cunho higienista pautada em preceitos científicos, morais e utilitários. (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014; MELO; PEREZ, 2014; SOARES, 2005)

Mais recentemente, no final do século XX, vimos o surgimento de uma outra maneira dos circenses afirmarem e consolidarem seus conhecimentos, a qual discutimos neste texto: as escolas de circo. Foi por meio da criação de escolas

1 Documentário *Circo da Gente: Arte, educação e cidadania*. Organização Cultural Ambiental (OCA)/Circo da Gente. Makeplug, Ouro Preto, Minas Gerais, 2019.

2 A ideia de educação do corpo é compreendida por meio das estratégias, técnicas, práticas e políticas voltadas ao corpo inseridas em diferentes âmbitos educacionais. (SOARES, 2014)

para fora do núcleo familiar circense ou “fora da lona” que a ação de ensinar a arte do circo se estendeu àqueles que não nasceram ou viveram no circo, contribuindo com a formação de futuros artistas. (SILVA, 2016)

Não pretendemos aqui nos debruçar exaustivamente nos processos históricos que levaram ao surgimento das escolas de circo no fim da década de 1970, pois outros pesquisadores já o fizeram, a exemplo de Costa (1993), Ramos (2003) e Silva (2006). Contudo, nosso propósito é mostrar que na constituição dessa forma de ensinar circo, os saberes dos circenses que viviam em itinerância com suas famílias esteve presente como matriz de sua organização e constituição.

Essa é uma discussão que nos parece necessária considerando que há recorrentemente discursos dos próprios circenses itinerantes e produções acadêmicas (CÉLINE, 2008; GABER, 2009; HEWARD; BACON, 2006; JACOB, 1992; MILITELLO, 1978), que sugerem rupturas e crises referentes ao processo de produção, ensino e estética da arte circense, que se materializa em antes e pós-escolas de circo. Esses discursos conduzem a um entendimento de que o processo de constituição e organização da arte circense, nas últimas quatro décadas, no Brasil, ocorreu de maneira impermeável, como se nada ou quase nada tenha sido em diálogo com o que produziram os circenses que há séculos circulavam por toda a extensão do nosso país e por diversos continentes.

É preciso observar que os mestres circenses oriundos de um modo de organização do trabalho e de um processo formativo que denominamos circo-família (SILVA, 2009), ao fazerem parte da constituição das escolas de circo, participaram da construção dos saberes necessários para a formação circense nesses espaços. Não obstante, cabe indicar que esses mestres não eram exatamente os mesmos do período em que atuavam no circo-família. Eles precisaram se reinventar enquanto professores e sujeitos imersos em uma outra realidade de transmissão de saberes, tendo que construir novos modos de ensinar que carregavam simultaneamente permanências e transformações nos processos formativos circenses.

Com isso, procuramos tratar da presença e da influência dos saberes e práticas dos mestres e mestras do circo-família na formação e na produção dos artistas

circenses oriundos das escolas de circo e de outros espaços educacionais, que por sua vez encabeçaram parte substancial das produções artísticas nesse período com reinvenções, diálogos e incorporações constantes e em conformidade com a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico. Com efeito, é preciso debater a ideia de que o contemporâneo está também carregado de saberes provenientes de diferentes períodos e contextos históricos, criando uma ligação que pode ser debatida diante de suas particularidades, suas virtudes e limitações. Por isso, não acreditamos, na existência de uma ruptura absoluta.

Nesse sentido, para as análises e perspectivas discutidas nesta oportunidade, entrecruzamos diferentes fontes de pesquisa, com destaque para as produções bibliográficas que abordam a constituição dos saberes e práticas circenses e as que tratam da perspectiva higienista da Educação Física, do final do século XIX e início do XX, e seu discurso que desqualificava os saberes dos circenses (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014), narrativa esta que até hoje revela ressonâncias ao negar e relegar esses saberes nos currículos e práticas da Educação Física brasileira. (BARRAGÁN; BORTOLETO; SILVA, 2013)

De modo complementar, tomamos como referência fontes documentais que incluem registros legislativos, decretos e códigos estatutários que tratam do trabalho infantil no circo, além de bibliografia referente ao surgimento das escolas de circo no Brasil e, em especial, a *Monografia de artes circenses (1976/1977)*, de autoria do circense Francisco Colman, que serviu como manual para balizar o ensino da Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo, no final dos anos de 1970. Por fim, utilizamos fontes periódicas como: jornais, boletins, regulamentos e ofícios, sendo que o acesso a esses diversificados materiais de pesquisa ocorreu por meio de consultas ao Centro de Documentação da Fundação de Nacional de Artes (CEDOC/Funarte-RJ), Centro de Memória do Circo (SP), Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a base de dados de universidades públicas e bibliotecas eletrônicas. Assim, foi por meio do entrelaçamento e da análise crítica dessas diversificadas fontes que tratamos de perscrutar a problemática em questão.

CIRCO: PALCO E PICADEIRO DE PRODUÇÃO DE SABERES

A partir da década de 1950, o modo de organização do trabalho e da produção do espetáculo circense que ocorria de forma articulada, interdependente e alicerçado em um processo de socialização/formação/aprendizagem passou por intensas transformações. Até esse período, as crianças que nasciam sob a lona, e mesmo as pessoas que “fugiam” com o circo, tinham que cumprir um “destino historicamente reservado”: ser artista de circo. Elas e as gerações seguintes eram, inevitavelmente, portadoras de futuro, ou seja, detentoras das memórias e saberes circenses oriundos das gerações anteriores sobre os processos de formação, capacitação e organização do trabalho, que eram permanentemente atualizados a cada encontro com pessoas, culturas e lugares experienciados. (SILVA, 2007, 2009)

E o que significava ser artista nesse período? No caso do circo, era ter passado por um modo coletivo de aprendizagem de tudo o que envolvia o circo como espetáculo. Um artista “completo” tinha que ter capacidade de desempenhar várias funções. Desse modo, o processo de socialização/formação/aprendizagem tinha que ser suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a realizar a manutenção dos equipamentos mecânicos e elétricos, a atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas, vendedor etc. Além disso, deveria ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas e os cuidados com o corpo e as estratégias de locomoção do circo e, obviamente, a preparar os números circenses e as peças de teatro.

De modo amplo, capacitar crianças e adultos – meninas e meninos, mulheres e homens, tratava-se de constitui-los/as como aprendizes permanentes em sintonia com as principais expressões artísticas de cada período, localidade, praça e rua em que o circo se instalava. Desta forma, a multiplicidade dos saberes e práticas do artista circense pressupunha serem atores, musicistas, dançarinos, coreógrafos, cenógrafos, entre muitas outras qualificações artísticas presentes em seus contemporâneos. Por meio dessa transmissão coletiva de geração em

geração, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e uma maneira específica de organizar o espetáculo. (SILVA, 2007, 2009)

No entanto, já na década de 1950 teve início nos núcleos familiares circenses uma quebra no processo de transmissão oral do conhecimento, acompanhada de outras mudanças e transformações no significado de ser artista. Assim,

A organização do trabalho desarticulada do processo de socialização, formação e aprendizagem alterou-se de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo, não era mais a família, e sim o artista, um número ou um especialista que era contratado. Esse iria 'portar' o conhecimento de sua 'função', mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado. (SILVA, 2016, p. 10)

Dessa forma, é possível observar nesse período mudanças nos modos de constituição dos artistas e de suas existências – econômica, cultural e política – que resultaram em distintas transformações nos seus modos de viver. Dentre elas, consolidou-se a noção de que o “lugar do saber” era e estava nas instituições escolares, no ensino considerado “formal”, culminando na ideia de que a produção dos saberes e práticas transmitidas oralmente por diversos grupos – não somente circenses, mas também de benzedeiros, pescadores, rendeiras, povos originários, entre muitos outros – não mais alicerçaria a formação de seus membros. Assim, a oralidade, em geral, passou a ser compreendida como destituída de método e orientação pedagógica. Instaurou-se um processo de descontinuidade na transmissão dos saberes e fazeres, que vem sendo naturalizado ou mesmo “totalizado” (como se fosse o único possível e existente), desde então.

De fato, no Brasil do final do século XIX e início do XX, vários preconceitos, questionamentos, desqualificações e disputas a respeito dos saberes circenses se fizeram presentes em função da influência e mistura dos mesmos com as práticas de educação do corpo gestadas no período, em especial com a profusão de sistematizações ginásticas (LOPES, 2020; MELO; PEREZ, 2014; SOARES, 2005),

e, também, devido a intensificação de discussões sobre a regulamentação do trabalho da criança circense. (SILVA, 2009)

Neste sentido, o discurso médico higienista vigente nos anos de mil e oitocentos e na primeira metade do século XX elegeu a ginástica como prática de educação do corpo eficaz para discipliná-lo, tornando-o apto para o trabalho e para a guerra. Esse discurso, ao mesmo tempo, criticava e condenava as práticas circenses afastando-as do campo dos conhecimentos da Educação Física. (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014; SOARES, 2005)

Vários são os exemplos de intelectuais, educadores, políticos e sistematizadores da educação física do período que partilhavam dessa perspectiva crítica, preconceituosa e combativa em relação à arte circense, seus saberes e influências. Dentre eles, destacamos, em especial, Domingos Virgílio do Nascimento – militar, deputado e jornalista, nascido em 1862 em Paranaguá, Paraná, –, que publicou em 1905 uma obra intitulada “Homem Forte”, em função de seu interesse por temas da educação física e atento à forma como a ginástica vinha sendo aplicada nas escolas paranaenses. (PUCHTA, 2007) Em sua obra, traçou severas críticas à formação de acrobatas e atletas pela ginástica e, também, à utilização de aparelhos e execução de exercícios semelhantes aos pertencentes às práticas circenses, evidenciando claramente a contraposição entre os saberes tidos como científicos e os não científicos. Em suma, expôs a disputa sobre quem deveria deter o saber e o poder sobre os corpos:

Os exercícios evidentemente violentos, sem um método regular consequente da correlação que deve existir entre as funções do corpo e do espírito, só podem trazer sérios prejuízos aos que deles façam uso.

É assim que no Brasil o ensino da ginástica ainda se acha apegado aos condenáveis sistemas de pretender-se transformar os indivíduos em verdadeiros acrobatas e atletas, deformando o corpo e desequilibrando o espírito, sem atender-se que a educação física propriamente dita deve ser compreendida antes como um complemento da educação intelectual e moral e como um

agente higiênico e poderoso do aperfeiçoamento da espécie, do que como elemento de formação de homens exclusivamente robustos, muitas vezes disformes, quando não escravos da vontade inteligente de outrem pela sua inferioridade cerebral.

Não assim têm compreendido os modernos investigadores do magno problema da educação humana. Para estes, por exemplo, estão postos de lado, como inúteis e ruinosos à saúde da mocidade, as paralelas, as barras fixas, as argolas, os trapézios, os saltos duplos, etc, da antiga ginástica, causas muitas vezes de acidentes fatais, como: rupturas musculares, hérnias, deslocamentos, torceduras, fraturas, hidartroses, etc, etc. (NASCIMENTO, 1905 apud PUCHTA, 2007, p. 46)

Tais perspectivas críticas, preconceituosas e combativas em relação à arte circense, seus artistas e saberes foram materializadas em ações legislativas relacionadas ao trabalho infantil no circo. (SILVA, 1996)

Em 1927, houve a constituição do primeiro Código de Menores por meio do Decreto nº. 17.943-A. Alguns de seus artigos fazem referências específicas à regulamentação da atuação profissional da criança circense nos espetáculos, de forma a comprometer a continuidade da transmissão dos saberes dos circenses. (SILVA, 1996)

Art. 113 - Todo indivíduo que fizer executar por menores de idade inferior a 16 anos exercícios de força, perigosos ou de deslocação; todos indivíduos que não o pai ou a mãe, o qual pratique as profissões de acrobata, saltimbanco, ginasta, mostrador de animais ou diretor de circo ou análogas, que empregar em suas representações menores de idade inferior a 16 anos; será punido com a pena de multa de 100\$ a 1:000\$ e prisão celular de três meses ou um ano.

Art. 114 - O pai, a mãe, o tutor ou patrão que tenha autoridade sobre um menor ou o tenha à sua guarda, ou aos seus cuidados e que dê, gratuitamente ou por dinheiro seu filho, pupilo, aprendiz

ou subordinado, de menos de 16 anos, a indivíduos que exerça [sic] qualquer das profissões acima especificadas, ou que os coloque sob a direção de vagabundos, pessoas sem ocupação ou meio de vida, ou que vivam na mendicidade, serão punidos com a pena de multa de 50\$ a 500\$, e prisão celular de dez a trinta dias.

Art. 115 - Os menores que houverem de tomar parte em espetáculos teatrais, sejam ou não de companhias infantis, ou em companhias equestres, de acrobacia, prestidigitação, ou semelhantes, só serão admitidos mediante as seguintes condições [...].
(CONGRESSO NACIONAL, 1927 apud SILVA, 1996)

No que diz respeito à regulamentação do trabalho do menor entregue “às ditas profissões de acrobatas, ginastas, saltimbanco, mostrador de animais ou diretor de circo”, havia uma visão de que “tais profissionais” não eram trabalhadores ou empresários portadores de uma “moralidade condizente” com os preceitos da época. Ou seja, os menores que trabalhavam em circos eram vistos como submetidos à tutela de “direção de vagabundos”, ou mesmo viviam em companhia de “gente viciosa ou de má vida”. Com isso, caberia aos circenses, conseqüentemente, romper seu modo particular de constituição, porque a lei era “universal e imparcial”, isto é, influenciaria para o rompimento do seu modo de vida uma vez que a mesma refletiria o “pensamento” de uma sociedade, obrigando-os a se adequar. (SILVA, 1996)

Posteriormente, com o Decreto-lei nº. 5.452 de maio de 1943, este tema voltou a ser discutido por meio da seguinte determinação, publicada no Art. 405: “Considerar-se-á prejudicial à moralidade do menor o trabalho: [...] b) em empresas circenses, em funções de acrobata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes; [...]”. (CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS DO TRABALHO, 1943 apud SILVA, 1996, p. 26) Algumas décadas depois, mais precisamente em 1990, foi promulgada a Lei que estabeleceu o Estatuto da Criança e do Adolescente, que significou um avanço quanto à proteção do menor. Embora não tenha nomeado os locais prejudiciais à moralidade do menor, ele reiterou os dispositivos da legislação trabalhista em vigor, ou seja, o Decreto-lei de 1943.

Mesmo que nos textos do Decreto-lei de 1943 não estavam explícitos os preconceitos e desqualificações diretas com relação aos artistas de circo, eles permaneceram nos “discursos” de várias frentes do campo da saúde que afirmavam que o modo de formação circense, por ser transmitido oralmente, não tinha o cientificismo como rigor em sua orientação.

Nesse sentido, vale mencionar que nas décadas de 1970/1980 algumas publicações que tinham o circo como objeto de estudo analisaram o trabalho dos circenses como precário, aleatório e sem conhecimento sobre o corpo. Assim, a exemplo de Barriguelli (1974), Vargas (1981) e Paschoa Júnior (1978), considerava-se a transmissão oral dos saberes e práticas como não científico, não possuidora de método, sem referenciais sérios (livros, manuais, tratados etc.) e não produtora de conhecimento. Vemos portanto que, mesmo com uma trajetória de quase 300 anos de intensa e constante formação/capacitação, os profissionais circenses do período eram vistos como aqueles que orientavam erroneamente os alunos em contraposição aos saberes “científica e corretamente orientados” pela Educação Física, por médicos, pedagogos e legisladores, o que evidenciava discriminação com o “mundo debaixo da lona” e um desconhecimento sobre o seu modo de organização do trabalho do circo como escola única e permanente. (LOPES, 2020; SILVA, 2009)

Aliada a essas questões, segundo Beisiegel (1984), a partir das décadas de 1930/1940, intensificaram-se os debates referentes à valorização da educação escolar no Brasil e foram consolidando-se discursos e práticas que afirmavam que os saberes orais só se qualificariam por meio de processos formativos institucionalizados. Em virtude disso, de acordo com Silva (2009), para as famílias circenses e artistas da década de 1930, a ideia de que o saber e a formação estariam fundamentados na “escola formal” levou muitas delas a matricularem seus/suas filhos/as em escolas, distanciando-os(as) da vida e da formação no circo.

Embora esse processo não tenha acarretado o fim definitivo da oralidade como suporte da transmissão dos saberes circenses, paulatinamente muitos artistas de circo, a partir de 1950 e 1960, modificaram o processo de formação de seus filhos, em muitos casos deixando a itinerância e buscando residência fixa. (MATHEUS, 2016; SILVA, 2009) Entretanto, mesmo os que se fixaram em grandes cidades,

continuaram a trabalhar em diversos circos itinerantes que passavam por essas localidades e em festas, parques, espetáculos variados, teatros, programas de rádio e televisão. (NUNES; SILVA, 2015)

Neste sentido, no final da década de 1970 os circenses deram início a outros diversificados percursos, diálogos e formas de estruturação distintas do modo de organização da vida e do trabalho que vinham experimentando, os quais culminaram na constituição das escolas de circo para “fora da lona”. (SILVA, 2016)



ESCOLAS DE CIRCO PARA ALÉM DA LONA

Nos anos finais da década 1970, iniciou-se um processo que levou à criação das escolas de circo para “fora da lona”, tanto no Brasil como em diversos países europeus, no Canadá e nos Estados Unidos. Na cidade de São Paulo, os próprios circenses fundaram em 1978 a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e, em 1982, a Escola Nacional de Circo (ENC), na cidade do Rio de Janeiro. (SANTOS, 2016) Tanto a Academia Piolin como a ENC foram criadas e geridas por artistas de circo oriundos da lona, sendo idealizadas para atender e dar continuidade à transmissão dessa arte aos seus filhos/as, característica essa também observável em outros contextos, nomeadamente o Europeu.

No entanto, conforme abordaremos mais detalhadamente, a grande maioria dos alunos dessas escolas não era filhos de circenses, mas sim jovens provenientes das cidades, vindos de diferentes grupos sociais, com trajetórias pregressas desvinculadas do circo.

Em 1976, foi fundada a Associação Piolin de Artes Circenses, sob coordenação de Francisco Colman, artista e empresário circense. Posteriormente, em 08 de agosto de 1978 funda-se a Academia Piolin de Artes Circenses. Conforme apresenta Matheus (2016), a Academia foi resultado da ação de diversos circenses

oriundos do circo itinerante de lona em prol do futuro das artes circenses, e muitos deles tornaram-se professores da mesma, a exemplo de Leonardo Temperani, aramista e globista; Roger Avanzi, palhaço e ciclista; Ubirajara, atirador de facas; Amercy Marrocos, acrobata; Gibe Fernandes, palhaço; Abelardo Pinto – sobrinho do palhaço Piolin –, trapezista e paradista; Zoraide Savala, contorcionista, e Juscelino Savala, acrobata de solo. Assim,

A primeira geração que frequentou a APAC [Academia Piolin de Artes Circenses] ‘voltou’ a adquirir uma capilaridade em sua produção da linguagem circense nos mais variados territórios existentes nas cidades, no urbano. O ‘voltar’ entre aspas é porque, durante todo o século XIX até pelo menos a década de 1950, mesmo considerando a itinerância sob o toldo, os artistas de circo produziam um espetáculo que continha todas as linguagens artísticas produzidas nos teatros, nas ruas, na música, na dança etc. Mas essa geração voltou diferente, não mais sob o toldo, não mais sob a ‘proteção da família circense’. Desde o início de seus fazeres artísticos, já foi para as ruas, movimento esse deixado pelos circenses itinerantes há muito tempo. Nem por isso deixou de ser aprendiz de mestres ditos ‘tradicionais’, que eram fundadores/professores da APAC. (NUNES; SILVA, 2015, p. 15)

Nesse período, muitos desses circenses professores da Academia adotaram, para balizar seu ensino, uma espécie de guia ou manual intitulado *Monografia de Artes Circenses*, de autoria de Francisco Colman, fundador da Associação e da Academia Piolin, escrito entre 1976 e 1977. Colman (1899-1980) era filho de circenses e foi acrobata, ator, diretor e literato, tendo editado jornais e revistas e adaptado fitas de cinema e peças de teatro para o circo-teatro.

Segundo um dos regulamentos da Academia, a *Monografia de artes circenses* seria o “seu ponto alto para difundir esclarecimentos perfeitos da nomenclatura circense, origens de vários vocábulos e classificação dos vários números de circo”. (ASSOCIAÇÃO E ACADEMIA PIOLIN DE ARTES CIRCENSES, 1977) Assim, essa obra está organizada em diversos temas referentes à classificação de números

circenses, exercícios e “método elementar do ensino dos truques - base das artes circenses”. (COLMAN, 1976/1977, p. 17)

Sua parte inicial apresenta a classificação, organização e descrição de algumas modalidades circenses como saltos, ginástica acrobática, trapézio, contorcionismo e malabarismo (COLMAN, 1976/1977, p. 4) e, em seguida, descreve detalhadamente variados números acrobáticos, estipula faixas etárias e períodos de formação para a aprendizagem dos mesmos, indica vestimentas apropriadas para cada prática, bem como exterioriza comentários diversos relacionados à técnica e à segurança na realização dos truques. É importante mencionar que este trabalho de Colman foi inspirado numa publicação de 1933 intitulada *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*, escrita pelo circense Raul Olimecha, considerando que além de Colman ter prefaciado essa obra, a organização de sua *Monografia*, seus conteúdos e gravuras são similares à publicação de Olimecha. (LOPES, 2020)

Desse modo, o trabalho de Francisco Colman caracteriza-se como uma publicação que organiza muito dos saberes circenses, tanto do próprio Colman como de Raul Olimecha, e que foi empregada como base para o currículo da Academia Piolin, instituição que formou importante geração de artistas circenses “para fora da lona”. Francisco Colman demonstrou apreço e didatismo na composição de sua *Monografia*, evidenciando a complexidade dos conhecimentos detidos pelos circenses, principalmente referentes ao corpo, já que sua obra se destinava intensamente aos exercícios e técnicas corporais acrobáticas realizados em diversos aparelhos. Além disso, seu trabalho evidencia seu esforço didático e pedagógico, uma vez que tratou de aspectos de segurança, indicou vestimentas apropriadas às práticas e classificou faixas etárias para as atividades e os elementos técnicos das modalidades circenses com certo grau de detalhamento, buscando ilustrar truques e exercícios com gravuras e fotografias diversas.

De forma similar à Academia Piolin, a Escola Nacional de Circo (ENC), também teve sua criação, gestão e o ensino ligados aos artistas circenses, mais especificamente a família Olimecha, a qual pertencia Raul Olimecha, autor do *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*.

De fato, documentos revelam que desde 1974 estava sendo gestada a ideia de formar uma Escola Nacional de Circo, quando o diretor de teatro Orlando Miranda assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro, no período de 1974 a 1979. Com a reestruturação do Ministério da Educação e Cultura, no início dos anos de 1980, Orlando Miranda foi um dos idealizadores e presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), o que favoreceu a criação da ENC em 1982. (KROMBAUER; NASCIMENTO, 2017; RAMOS, 2003; SANTOS, 2016; SILVA, 2006)

Um dos principais idealizadores, militantes e primeiro diretor da Escola foi Luiz Franco Olimecha, neto do artista circense japonês Haytaka Torakiste – que passou a se chamar Carlo Franco Olimecha quando chegou ao Brasil em 1888 – e sobrinho de Raul Olimecha. Luizinho Olimecha, como era conhecido, foi trapezista e acrobata, ator e diretor de circo, televisão e teatro, tendo assumido a presidência do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Rio de Janeiro e empossado como primeiro diretor do Serviço Brasileiro de Circo, órgão criado por Orlando Miranda quando diretor do INACEN, em 1981. (KROMBAUER; NASCIMENTO, 2017)

Segundo Martha Maria Freitas Costa, os argumentos de Luiz Olimecha para a criação da Escola, junto com outros circenses da época, baseavam-se em pressupostos que eram:

[...] semelhantes aos de seus congêneres paulistas, ou seja, de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades. (COSTA, 1993, s/p)

O corpo docente da ENC, rebatizada de Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha em função do falecimento de Luiz em 15 de maio de 2017, era totalmente composto por artistas de famílias circenses do circo itinerante, a exemplo de Neusa

Correia de Castro, Frank Azevedo, Armando Pepino, Pirajá Bastos, Maria Delisier Rethy, Walter Carlo e Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento. (SANTOS, 2016)

Embora muitas mudanças tenham ocorrido no modo de transmissão de saberes nesse novo contexto das escolas de circo, para Silva (2016) a ENC conseguiu manter algumas das especificidades do ensino das artes circenses de outros períodos. Conforme texto apresentado pela Funarte (2006, grifo do autor) a respeito da história da ENC:

Em seu primeiro termo de avaliação sobre o trabalho desenvolvido na Escola Nacional de Circo, a comissão designada pela presidência do INACEN [...] escreveu na introdução ao seu relatório: 'Sempre assusta, a qualquer educador, um curso de caráter profissionalizante que atinja uma faixa etária a partir de 7 anos. Nesta idade, justamente pela grande potencialidade de aprendizagem (física e intelectual), a criança é fácil presa dos 'desvios' pedagógicos que levam a um adestramento sem respeitar o processo educativo globalizante. O que esta comissão assistiu na Escola Nacional de Circo dignifica a equipe de instrutores-professores. Apesar do esforço centrado na transmissão de técnicas específicas às artes circenses, todos consideram a criança como um ser total. Verificamos, na prática, como a escola tradicional não é o único agente do processo educativo. A essência dos exercícios e a habilidade dos professores desenvolvem este mesmo processo no sentido de fazer do homem um verdadeiro ser gregário, que não pode subsistir só na sua individualidade. Os alunos interagem em diferentes grupos e não somente recebem informações sobre os exercícios físicos, como também desenvolvem: a) espírito de solidariedade; b) respeito pelo trabalho do próximo, na mesma medida em que o seu é respeitado; c) disciplina consciente; d) esforço competitivo voltado para a ultrapassagem das próprias limitações, sem tomar o outro como parâmetro.'

Vemos que alguns princípios adotados nos anos iniciais da ENC se assemelhavam aos que orientavam o processo de formação dos circenses em seus núcleos familiares. Nesse sentido, é importante destacar a preocupação com um curso voltado para crianças a partir de sete anos e a perspectiva do quanto a criança era envolvida em um modo de ensino/aprendizagem que pressupunha coletividade e ampliação de conhecimentos para além dos exercícios físicos. Assim, a ideia de disciplina e necessidade de articulação entre os saberes continuava ativa no processo de formação dos alunos da Escola, uma vez que os próprios circenses “[...] organizaram, transmitiram seus saberes, práticas e princípios de pesquisas para se pensar e fazer circo”. (SILVA, 2016, p. 14) Desse modo, a formação dada por essas escolas foi retomada, reinventada e se constituiu rizomaticamente, de forma a se produzir sempre a partir de conhecimentos herdados e processos de transformações.



CONSIDERAÇÕES FINAIS: PROCESSOS FORMATIVOS NAS ESCOLAS DE CIRCO E A CONTINUIDADE DA LINGUAGEM CIRCENSE POLISSÊMICA E POLIFÔNICA

Desde a fundação das referidas escolas de circo, centenas de outros espaços – com uma diversidade indescritível e impossível de debater aqui – formaram uma legião de artistas circenses no Brasil. (DUPRAT, 2014) A grande maioria desses egressos das escolas de circo experienciou outros modos de formação artística, constituindo outras maneiras de pensar e fazer circo. Assim, conforme explica Costa (1993), a maior parte deles conheceu um processo de aprendizagem distinto daquele que ocorria com as famílias circenses. Entretanto, é importante ressaltar que não estamos julgando nem analisando a qualidade da formação artística, mas debatendo como ela foi e vem acontecendo.

Vimos, portanto, que os circenses que se organizavam em núcleos familiares itinerantes viveram ininterruptas experiências formativas, as quais possibilitavam o desenvolvimento de distintos métodos de aprendizagem pautados na observação, no fazer permanente e na oralidade. Entendemos que não se pode dizer genericamente que o fato desse processo de formação acontecer para “dentro da lona” constituía-se como algo fechado em si mesmo, isolado do exterior, pois, como já apresentado, todo e qualquer aprendizado circense dialogava intensamente com as produções artísticas, culturais, técnica e tecnológicas dos locais pelos quais circularam.

Com os novos modos de ensino/aprendizagem da arte circense provenientes, em particular, das escolas de circo, foram criados processos diferentes daqueles que os circenses produziram na lógica do circo-família, mas não isolados deles. Embora seja possível encontrar diferenças na estrutura, no uso do espaço, na não-itinerância, na constituição de um corpo docente e na abertura para alunos não-circenses, esses modos de ensinar/aprender não se excluíam, não representavam processos dissociados ou de rompimento, haja vista a ação dos mestres circenses que em ambos interviam criando um fluxo de saberes ao mesmo tempo que se reinventaram.

Todo o processo que aqui denominamos de educação permanente faz referência às experiências adquiridas pelos distintos fazeres e ofícios operados no dia a dia, que implicam em uma produção permanente de conhecimento (MERHY, 2015), seja no campo das artes em geral ou da circense, em particular. A educação do fazer-se no dia a dia, com base na experiência empírica, ampliava-se e para muitos ainda se amplia, constituindo novos modos e métodos de formação. Assim sendo, as escolas de circo representam iniciativas que balizaram o ensino do circo no Brasil, viabilizando na sequência um aumento significativo de outras iniciativas de transmissão da arte do circo, a exemplo do Centro Cultural Piollin (PB), Circo Escola Picadeiro (SP), Escola Picolino de Artes do Circo (BA); Spasso Escola de Circo (MG); Escola Pernambucana de Circo (PE) e Circo Girassol (RS). A diversidade de propostas foi além de formar artistas profissionais, tendo iniciado experiências e iniciativas como o Circo Social, bem como aulas de circo voltadas para o lazer e a aquisição de condicionamento físico em distintos espaços de

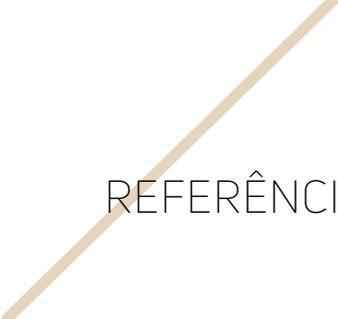
aprendizagem, como galpões, quintais, academias de ginásticas e até mesmo para dentro das universidades.

No bojo desse movimento, outras iniciativas e espaços de formação se constituíram a partir desse período como os encontros de artistas, festivais, oficinas e convenções, inaugurando novas possibilidades formativas e ampliando os cruzamentos de saberes. Por conseguinte, os corpos circenses foram sendo forjados nos encontros com outros corpos, absorvendo distintos saberes e fazeres de maneira ao mesmo tempo parecida e diferente dos processos de formação do circo-família. Todos esses processos geram práticas e saberes que precisam ser considerados, antes de serem negados ou menosprezados. O que vemos é que em distintos períodos históricos, os artistas circenses oriundos dos mais diversos processos de formação ao mesmo tempo que possuem diferenças, revelam semelhanças. Nesse sentido, tais processos são portadores de elementos transversais – históricos, técnicos e estéticos –, o que não é privilégio de nenhuma linguagem artística em especial.

Logo, é importante destacar que no caso da arte do circo, a transversalidade, conforme aponta Lopes e Silva (2020), se constituiu como o principal modo de viver e de produzir-se, de forma que mesmo os artistas pertencentes às famílias de circos itinerantes também se constituíram como novos sujeitos históricos, mantendo-se em permanente sintonia e transformação com seu tempo. Ainda, conforme salienta Silva (2016), mesmo que a organização do trabalho e a formação dos alunos provenientes das escolas de circo, a partir do fim da década de 1970, fossem distintas daquelas que viveram seus professores circenses, eles acabaram por compor grupos que retomaram a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico.

Se outrora as práticas e os saberes do circo foram desconsiderados e combatidos nos discursos principalmente daqueles ligados à área da Educação Física, da Saúde e da Educação (LOPES, 2020), com o surgimento das escolas de circo a linguagem circense continuou compondo diálogos em suas variadas formas e produções, afirmando a complexidade e a força desses saberes.

Em suas transformações permanentes, circenses com formação familiar e aqueles que se capacitaram nas escolas de circo carregam, igualmente, saberes e práticas seculares em suas produções. Como sempre ocorreu na arte circense, suas práticas permanecem mutáveis, rizomáticas e tecendo constantes diálogos polissêmicos e polifônicos com as mais distintas esferas culturais, artísticas, sociais, tecnológicas, políticas, educacionais e estéticas. E isso jamais será novo ou antigo, moderno ou tradicional.



REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO E ACADEMIA PIOLIN DE ARTES CIRCENSES. *Regulamentos e ofícios*. São Paulo, 1977. Acervo particular de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo – SP (Governo Municipal).
- BARRAGÁN, Teresa Ontañón; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; SILVA, Erminia. Educación corporal y estética: las actividades circenses como contenido de la educación física. *Revista Iberoamericana de Educación*, Madrid, v. 62, p. 233-243, 2013.
- BARRIGUELLI, José Claudio. O Teatro Popular Rural: o circo-teatro. *Debate e Crítica - Revista Quadrimensal de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.
- BRASIL. Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro de 1927. Código de Menores. Consolida as leis de assistência e proteção a menores. *Coleção das Leis - República dos Estados Unidos do Brasil de 1927*. Actos do Poder Executivo. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1927. 2v. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D17943A.htm. Acesso em: 19 nov. 2019.
- BEISIEGEL, Celso de Rui. Educação e sociedade no Brasil após 1930. In: FAUSTO, Boris (org). *Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. São Paulo: Difel, 1984. p. 381-416. T. III, v. 4.
- CÉLINE, Par Pereira. *La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculté des études supérieures des Université de Montréal, Montréal, 2008.
- COLMAN, Francisco. *Monografia de Artes Circenses*. [S. l.: s. n.]: 1976/1977.
- COSTA, Martha Maria Freitas da. *Reabrir a Escola Nacional de Circo: um estudo de caso*. Trabalho apresentado para a EMBAP/FGV, Rio de Janeiro: Cipad, 1993.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior*. 2014. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FUNARTE. *Escola Nacional de Circo: um histórico*. Brasília, DF: Funarte, 2006. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/>. Acesso em: 5 dez. 2019.

GABER, Floriane. O nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 47-51.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo; HAUFFE, Mirian. Kormann. A educação física e o funâmbulo: entre a arte circense e a ciência (século XIX e início do século XX). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 547-559, abr. 2014.

HEWARD, Lynn; BACON, John U. *Cirque du Soleil: a reinvenção do espetáculo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

JACOB, Pascal. *Le cirque: Um art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992.

KROMBAUER, Gláucia Andreza; NASCIMENTO, Maria Isabel de Moura. Circo, educação e continuidade: a criação da escola nacional e a formação do artista no Brasil entre 1975 - 1984. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, v. 17, n. 2, p. 578-604, abr. 2017.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho. A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho. *Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo. In: INFANTINO, Julieta (org.). *Circo futuro*. Buenos Aires: CONICETE/SESC, 2020. No prelo.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. As Produções Circenses dos Ex-Alunos das Escolas de Circo de São Paulo, na Década de 1980 e a Constituição do Circo Mínimo. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria. *A gymnastica no tempo do Império*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MERHY, Emerson Elias. *Educação Permanente em Movimento: uma política de reconhecimento e cooperação, ativando os encontros do cotidiano no mundo do trabalho em saúde, questões para os gestores, trabalhadores e quem mais quiser se ver nisso*. Rio de Janeiro: Editora Rede Unida, 2015.

MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.

NUNES, Márcia; SILVA, Erminia. *DUX 10 anos*. Rio de Janeiro: Circo Dux, 2015.

OLIMECHA, Raul. *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*. Campos dos Goytacazes, RJ: Oficinas Graphics Instituto Comercial, 1933.

PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della. *O circo-teatro popular*. São Paulo: SESC-SP; Brasiliense, 1978. (Cadernos de Lazer 3)

PUCHTA, Diogo Rodrigues. *A formação do Homem Forte*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

RAMOS, Rosa. Maria. S. C. Medeiros. *Respeitável público: a Escola Nacional do Circo da Praça da Bandeira vem aí...* 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Fascínio circense: arte e pedagogia na Escola Nacional de Circo*. Belo Horizonte: Editora Roma, 2016.

SILVA, Erminia. *Direito e sociedade: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX*. Campinas, SP: Unicamp, 1996. Trabalho de conclusão do curso Tópicos Avançados em História Social do Trabalho III apresentado ao Departamento de História.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. Aprendizizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Erminia. *Circo: horizontes educativos*. São Paulo: Autores Associados, 2016. p. 7-26.

SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

SOARES, Carmen Lúcia. Educação do corpo. In: GONZALEZ, Fernando Jaime; FENTERSEIFER, Paulo Evaldo. *Dicionário crítico da Educação Física*. Ijuí: Unijuí, 2014. p. 219-225.

VARGAS, Maria Tereza. *Circo: espetáculo de periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1981.

DANIEL DE CARVALHO LOPES: é doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e membro do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

ERMINIA SILVA: é doutora em História Social pela Unicamp e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO: é professor da Faculdade de Educação Física da Unicamp e coordenador do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

EM FOCO

O MODO DE ATUAÇÃO
MELODRAMÁTICO: PISTAS
EM *LES ENFANTS DU PARADIS*
(MARCEL CARNÉ, 1945)

*THE MELODRAMATIC WAY OF ACTING
EVIDENCES ON CHILDREN OF PARADISE
(MARCEL CARNÉ, 1945)*

*EL MODO DE INTERPRETACIÓN TEATRAL
MELODRAMÁTICA: INDICIOS EN LOS NIÑOS
DEL PARAÍSO (MARCEL CARNÉ, 1945)*

PAULO MERISIO

MERISIO, Paulo.
O modo de atuação melodramático: pistas em *Les enfants du paradis*
(Marcel Carné, 1945).
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **164-178**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35533>

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo empreender uma análise sobre o modo de atuação melodramático francês no início do século XIX, estabelecendo um diálogo com cenas-chave do filme *O Boulevard do Crime* (*Les enfants du Paradis*, Marcel Carné, 1945). Com base em metáforas propostas no roteiro de Jacques Prévert e na direção de Carné, estabelecem-se reflexões sobre a estrutura do melodrama do Boulevard do Crime: corpo e voz na cena melodramática, manutenção e ruptura de paradigmas de atuação, tensionamentos entre composição atorial e dramaturgia, aspectos de formação de atrizes e atores. Essas pistas configuram-se como importantes fontes para os Laboratórios Experimentais e as oficinas sobre a atuação melodramática, vinculados ao Projeto de Pesquisa Sentidos do Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

PALAVRAS-CHAVE:

Atuação. Melodrama.
O Boulevard do Crime.

ABSTRACT

This study aims to outline an analysis of the French melodramatic way of acting in the early nineteenth century, establishing a connection with key-scenes from the film Children of Paradise (Les enfants du Paradis, Marcel Carné, 1945). Based on metaphors proposed by Jacques Prévert's script and by Carné's direction, some reflections are set up over the structure of the Boulevard du Crime's melodrama: the body and the voice in the melodramatic scene, maintenance and disruption of acting paradigms and the tensions between actor composition and dramaturgy, aspects of training actresses and actors. These clues serve as relevant sources for Experimental Laboratories and for the workshops about melodramatic acting, linked to a Research Project entitled Senses of Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

KEYWORDS:

Acting. Melodrama. Children
of paradise.

RESUMEN

Este trabajo pretende realizar un análisis del modo de interpretación teatral melodramática francés a principios del siglo XIX, estableciendo un diálogo con las escenas claves de la película Los niños del Paraíso (Les enfants du Paradis, Marcel Carné, 1945). Basado en metáforas propuestas en el guion de Jacques Prévert y la dirección de Carné, reflexiones se establecen en la estructura del melodrama del Boulevard du Crime: cuerpo y voz en la escena melodramática, mantenimiento y ruptura de paradigmas de representación, tensiones entre el trabajo creativo del actor y dramaturgia, aspectos de la formación de actrices y actores. Estos indicios se constituyen como fuentes importantes para los Laboratorios de experimentación y talleres sobre la interpretación melodramática, vinculados al Proyecto de investigación Sentidos del melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes).

PALABRAS CLAVE:

Interpretación teatral.
Melodrama. Los niños del
Paraíso.

A ESCOLHA DESSA ANÁLISE¹ se dá tanto em função de minha paixão pelo melodrama quanto pela potencialidade do filme como fonte para a percepção do universo em que o melodrama francês se constituiu, chegando a influenciar os palcos do circo-teatro no Brasil. O filme estimula a investigação de elementos que podem proporcionar diálogos com a cena contemporânea e com experiências pedagógicas.

Ao considerar o melodrama que ocupa os palcos brasileiros nos séculos XIX e XX, bem como os picadeiros dos circos-teatros no Brasil – mais fortemente no século XX –, podemos identificar aspectos da vertente francesa que adquirem contornos consistentes naquele espaço que se pode destacar como emblemático historicamente: o Boulevard du Crime, Paris.

Les enfants du Paradis (1945), intitulado em português *O Boulevard do Crime* é a obra que será analisada, posto que contém em sua estrutura dramática aspectos que podem trazer pistas para uma percepção do modo de atuação melodramático:

Les enfants du Paradis é um filme claramente enraizado em uma época: as décadas de 1820 a 1840, e um local, Paris e seus teatros no Boulevard du Temple. Nesse afresco em turbilhão, os personagens fictícios da imaginação de Prévert se misturam com figuras que realmente existiram. A reconstrução é muito precisa.

1 Esta análise se vincula às pesquisas que vêm sendo empreendidas no projeto Sentidos do Melodrama (UNIRIO; CNPq; FAPERJ; Capes) e estabelece diálogo com um filme produzido no período final da Segunda Guerra Mundial, considerado *cult*, e que apresenta uma espécie de metamelodrama. A primeira parte do projeto Sentidos do Melodrama encontra-se em sua quarta etapa “Poéticas, escritas, visualidades e potencialidades pedagógicas”, encerrou-se em fevereiro de 2013; a segunda parte “Cena clássica e cena contemporânea” em fevereiro de 2017; enquanto a terceira parte “Um estudo sobre a *féerie*” em fevereiro de 2020. A quarta parte “A *féerie*: pistas para a constituição de uma estética do teatro para a infância e juventude” prevê a continuidade da investigação de uma das modalidades que era apresentada no *Boulevard du Crime*, coetânea ao melodrama: a *féerie* e será realizada de março de 2020 a fevereiro de 2023. Todas as etapas foram realizadas com bolsa de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Certamente existem liberdades, ausências (a vida política, por exemplo), mas nunca um filme pintou ‘a atmosfera’ – para citar *Hôtel du Nord* – com tanta precisão da Paris popular, teatral, romântica. Essa realidade histórica, que se tornou quase palpável na tela, é o resultado de uma pesquisa diligente liderada por Prévert, Carné e sua equipe. Assim que brotou a ideia de realizar um filme sobre as grandes figuras do Boulevard du Temple, Carné foi ao setor de imagens do museu Carnavalet, onde encontrou uma infinidade de documentos magníficos que foram fotografados para Prévert. Ele leu obras, pesquisou. O pintor Mayo, por sua vez, mergulhou em revistas para criar os modelos dos figurinos. Barsacq e Trauner estudaram a arquitetura do Boulevard du Crime em detalhes. Em suma, houve um trabalho de pesquisa coletiva concreto para produzir um filme em que o fio narrativo, no entanto, nunca é pesado. Há quatro figuras históricas e fundamentais em *Les enfants du Paradis*: Deburau, Lemaître, Lacenaire e... o Boulevard du Temple. (MANNONI, 2012, p. 56, tradução nossa)²

Algumas das metáforas apresentadas nessa obra possuem certa afinidade com debates da cena teatral na atualidade. O filme é realizado por Marcel Carné em 1945, com roteiro de Jacques Prévert, cenografia de Alexandre Trauner e é protagonizado por Jean-Louis Barrault, Arletty e Pierre Brasseur. Com inspiração na estrutura do melodrama histórico, mescla personagens que atuaram naquele espaço com outros, fictícios; recria ambientes com base em imagens que retratavam o Boulevard; aciona aspectos como os bastidores de um teatro, seu funcionamento, relações hierárquicas e, principalmente, o ofício do ator e sua relação com seus espectadores:

O boulevard do crime é apresentado como reconstituição histórica em que o cenário, os personagens e os acontecimentos retratados na maioria dos casos existiram realmente. De fato, boa parte do nosso prazer como espectadores decorre da impressão de autenticidade proporcionada pelo filme, impressão que o diretor e o cenógrafo se esforçaram por criar. Ao mesmo tempo o filme promove uma relação ambígua entre história e ficção ao borrar

2 “*Les enfants du Paradis* est un film solidement ancré dans une époque : les années 1820-1840, et un lieu : Paris et ses théâtres du boulevard du Temple. Dans cette fresque tourbillonnante, les personnages fictifs issus de l’imagination de Prévert se mêlent à des figures qui ont vraiment existé. La reconstitution est d’une grande précision. Il y a certes des libertés, des absences (la vie politique), mais jamais un film n’a rendu avec autant de d’exactitude « l’atmosphère » – pour citer *Hôtel du Nord* – du Paris populaire, théâtral et romantique. Cette réalité historique devenue sur l’écran presque palpable est le fruit d’une recherche assidue menée par Prévert, Carné et son équipe. Dès que l’idée a fusé de réaliser un film sur les grandes figures du boulevard du Temple, Carné s’est rendu au cabinet des estampes du musée Carnavalet, où il a trouvé une multitude de documents magnifiques qu’il a fait photographier pour Prévert. Celui-ci a lu des ouvrages, s’est renseigné de son côté. Le peintre Mayo s’est à son tour plongé dans les revues pour peindre ses maquettes des costumes. Barsacq et Trauner ont étudié minutieusement l’architecture du boulevard du Crime. Bref, il y a eu un vrai travail collectif de recherche pour produire un film où la grand histoire, pourtant, n’est jamais pesante. Il y a quatre figures fondamentales et historiques dans *Les Enfants du Paradis* : Deburau, Lemaître, Lacenaire et... le boulevard du Temple.”

a cronologia e a passagem do tempo, introduzindo personagens para quem não existe fonte histórica e, de maneira mais geral, conduzindo o espectador para um mundo comprometido com a total irrealdade, a fantasia, o simulacro, o disfarce e o faz de conta, o mundo do teatro e do espetáculo do séc. XIX. (FORBES, 1997, p. 21)

O filme apresenta em sua primeira parte duas pantomimas. Segundo Forbes (1997) *Dangers de la forêt* e *L'amoureux de la lune*. Na segunda parte o personagem Frédérick Lemaître estrela o melodrama *L'auberge des Adrets* e a tragédia *Otelo*, de Shakespeare, enquanto Baptiste Debureau estrela a pantomima *Chants d'habits*. O autor indica, no entanto, que o filme não segue uma lógica cronológica, tendo como norte mais o interesse temático do que o histórico. Concordando com esse ponto de vista, nos interessa refletir sobre os importantes aspectos ligados à atuação que se podem identificar nesses dois personagens históricos e na possibilidade de dirigir outro olhar para uma cena que era considerada menor em função de sua dimensão popular. No filme é apresentada também, simbolicamente, a tensa relação de teatro do Boulevard com os teatros oficiais, tensão verbalizada pelo diretor do Théâtre des Funambules, que enaltece o grande fluxo de público em contraponto a um teatro “feito por múmias para múmias”. Não é, portanto, um período sem conflitos, mas alguns fatos importantes daquela época vão contribuindo para mudanças do contexto teatral em Paris:

Na década de 1830 o teatro se tornara a principal forma de entretenimento público em Paris. Um decreto revolucionário de 1791 habilitara qualquer um a abrir um teatro, ao passo que a abolição da censura em 1830 tornou o teatro ainda mais popular. Entretanto, havia em essência dois tipos de teatro em Paris, e a rivalidade deles, a que o filme de tempos em tempos faz alusão, fornece a explicação para alguns dos eventos retratados. Havia, de um lado, o setor subvencionado pelo Estado, que consistia na *Opéra*, no *Théâtre Français (Comédie Française)* e no *Théâtre de l'Odéon*, e, do outro lado, o chamado ‘Boulevard’. A distinção entre estes dois setores era histórica, geográfica e financeira; refletia-se em repertórios diferentes e, em certa medida, públicos diferentes. (FORBES, 1997, p. 53-54, grifos do autor)

O Boulevard do Crime começa retratando a grande avenida margeada por casas de espetáculo dos dois lados e repleta de artistas de rua, tendo várias atrações atuando no próprio espaço público, pois esse espaço parisiense também absorveu os artistas que atuavam nas praças e feiras. Para alguns autores, que optam por uma visão mais poética, o Boulevard du Temple recebeu a alcunha de Boulevard du Crime em função dos inúmeros crimes que povoavam as tramas melodramáticas. Mas nele conviviam artistas, boêmios e ladrões, como ilustra o próprio filme na memorável cena em que *Barrault/Baptiste* usa seu talento artístico apresentando uma pantomima que inocenta a protagonista do furto de um relógio. Demarcando as imensas diferenças contextuais, pode-se imaginar um espaço urbano como a Lapa carioca na atualidade, que abriga espaços culturais os mais diversos. Lá convivem os grupos sediados na Fundação Progresso, as atividades do Circo-voador, o espaço da Cia. dos Atores, com uma série de bares e casas de espetáculos. Numa rua superpovoada de artistas, vendedores ambulantes e boêmios, misturam-se quase sempre elementos com segundas intenções, e é preciso tomar cuidado com carteiras e objetos de valor.

Essa cena de pantomima, que soluciona um embate real por meio de uma técnica artística, pode ainda nos remeter à história descrita por Benjamim de Oliveira – em seu depoimento a Brício de Abreu. O palhaço conta que tinha sido maltratado no primeiro circo e, ao fugir dele, teve que demonstrar suas habilidades acrobáticas para provar sua condição de liberto a um capitão do mato, como ressalta Marques (2006, p. 57) em seu artigo:

Como o dono do circo o espancasse, o menino Benjamim decide fugir outra vez. Depois de uma frustrada acolhida por um grupo de ciganos, que pretendiam vendê-lo, tenta uma nova fuga, sendo novamente capturado, desta vez por um fazendeiro que o julga fugido de alguma fazenda próxima. 'E tive de fazer acrobacias para provar que eu não era fugido e que era de 'circo'...' (Abreu, 1963, p. 80). Aqui vida e profissão se entrelaçam, e vê-se um circense que faz uso de estratégias de sobrevivência pelo acionamento de seu acervo técnico individual, provando que não pertencia a nenhuma fazenda. Seu pertencimento se estabelecia em uma outra ordem:

era mesmo 'de circo'. Não de nenhum circo em particular, mas simplesmente de circo, explicitando um parentesco que não se vincula a laços biológicos.

O filme vai se constituindo por uma série de símbolos que colocam luz em questões que permeiam a história da cena teatral. Uma forte oposição que nele aparece pode estabelecer simbolicamente paralelos com a contemporaneidade: o corpo e a palavra em cena. Pantomima e melodrama. Baptiste Debureau e Frédéric Lemaître. Ambos personagens inspirados em atores que se destacaram no Boulevard e que trazem uma espécie de dom natural para determinada linguagem cênica. Lemaître afirma desde o início que seu talento não é para a pantomima – que não permite o uso da palavra –, mas sim para as tragédias; Baptiste, interpretado por Jean-Louis Barrault, exhibe sua verve artística na cena já citada e que elucida o caso do roubo do relógio na porta do Théâtre des Funambules. A oposição se evidencia também de forma simbólica na relação de ambos com Garance, a dama-galã da história, cujo poder de sedução atrai os personagens masculinos: do mocinho ao vilão. Lemaître – por meio de sua oratória – seduz Garance, passando uma noite com ela em um hotel, enquanto Baptiste mantém uma paixão que não se concretiza, apesar de aparentemente correspondida. Compondo a estrutura melodramática, há Nathalie, a mocinha, filha do diretor do Théâtre des Funambules e apaixonada por Baptiste, especialista em pantomimas.

Há aí também inserido um dado interessante para esta análise: o aspecto formativo. A oposição entre os personagens Lemaître e Baptiste se dá também por uma sutil diferença: o primeiro afirma ter o dom de atuar, enquanto o segundo, pertence a uma família de artistas, o que lhe permite o contato cotidiano com as técnicas do palco. Ermínia Silva (1996), historiadora que pertence a uma família tradicional de circo, define o conceito de circo-família associando a estrutura social dos circos a uma rigorosa sistematização do processo de ensino/aprendizagem em âmbito familiar. O aprendizado se dá também pelo exercício constante de observação do mestre em seu dia a dia. Silva (1996, p. 13) registra dados que delineiam uma estrutura social própria das famílias circenses; em sua opinião, a transmissão desse conhecimento se baseia na memória e no trabalho, bem como “[...] na crença de que era necessário que a geração seguinte fosse depositária do saber circense. Saber transmitido oralmente que pressupõe também todo

um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense”. Em geral, o proprietário vem de família extensa e atuante no circo e, não raro, contrata núcleos de estreito parentesco para compor seu elenco. Também de origem circense, esses contratados se adaptam com perfeição aos hábitos do circo em que estão trabalhando, numa relação circo/família.

Nessa estrutura coletiva, um arsenal de técnicas artísticas é repassado. Os artistas mestres são responsáveis por ensinar números específicos e preparar corporalmente seus aprendizes para que estejam aptos ao desenvolvimento de técnicas variadas. Seus métodos são respeitados por todos, e o treinamento inclui até os filhos das famílias contratadas:

Quando o *circo-família* é composto por várias famílias, um artista, com um pouco mais de idade, era o mestre das crianças, que eram muitas, de todas as famílias. Os pais as deixavam sob sua responsabilidade, não interferindo nem mesmo nos castigos. (SILVA, 1996, p. 78)

Daniele Pimenta (2017), que também é pesquisadora e pertence a outra tradicional família de circo, corrobora essa relação familiar nos circos-teatros:

No meu trabalho, eu chamo de fase áurea do circo-teatro as décadas de 1930, 40, 50. A meu ver, isso se dá não só porque é um modelo que já se estabeleceu, mas porque os artistas dessa geração já nasceram filhos de artistas de circo-teatro. Então, o processo de formação do circense, que numa fase da infância é coletiva e depois é que vai se especializando... Eu, por exemplo, cresci num circo que já não era circo-teatro, mas esse sistema se mantinha: a partir dos 5 até os 10, 11 anos, as crianças passavam por um treinamento que era coletivo. Então, tinha um responsável que ensinava a saltar, noções básicas de equilíbrio, um pouco de contorcionismo, preparar o corpo da criança circense e a família depois é que vai falar: ‘Ok, esse corpo está preparado, então vou colocar este corpo no trapézio, junto com os irmãos e com os tios,

ou, esse corpo está preparado para um número de equitação, esse corpo está preparado, então ele vai ser contorcionista...’ (PIMENTA, 2017, p. 73-74)

Essa estrutura de famílias artistas aparece também no filme na oposição entre dois núcleos familiares – Debureau e Barrigni – em atuação no Théâtre des Funambules. Em meio à pantomima *Les dangers de la forêt* (Os perigos da floresta), um artista da primeira família exagera na força ao golpear em cena um membro da outra família. Esse gesto gera em cena aberta uma briga das duas famílias, e a segunda decide ir embora para atuar no Théâtre de Madame Saqui – concorrente do Funambules:

Três teatros se destacam no início do século XIX devido a suas constantes lutas para obter e manter uma posição no Boulevard du Temple, como o Ambigu e o Gaité haviam feito antes deles. São o Théâtre de Madame Saqui, o Théâtre des Funambules e o Petit Lazari (ou Lazzari, ou Lazary). Nodier refere-se a esses teatros como os ‘teatros a quatro centavos’. Eles permaneceram mais próximos de suas origens nas feiras e foram os mais baixos da hierarquia social dos teatros do Boulevard. Até a localização deles, no extremo leste da avenida, indicava seu *status*. (MCCORMICK, 1993, p. 34, tradução nossa)³

É a partir dessa fuga que Baptiste assume o Pierrô, e Lemaître, que estava no teatro para conseguir alguma chance, é contratado para substituir o leão da história; indagado pelo diretor se tinha experiência, o personagem Frédéric, ironicamente, se diz “[...] especialista em leões, como ‘Ricardo Coração de Leão, Pigmalião’” (FORBES, 1997, p. 48):

Frédéric Lemaître interpreta o leão, e Baptiste assume o Pierrô no mesmo espetáculo. O que não corresponde à realidade histórica. Frédéric Lemaître nunca atuou com Debureau. É também a única vez que ouviremos o nome de Saqui no filme. O que representa o espírito belicoso da concorrência. Fica claro que existem dois campos: o de Saqui e o de Debureau. Em retrospecto,

3 “Three theatres stand out in the early nineteenth century because of their constant struggles to obtain and maintain a foothold on the Boulevard du Temple, as the Ambigu and the Gaité had done before them. They are the Théâtre de Madame Saqui, the Théâtre des Funambules and the Petit Lazari (or Lazzari, or Lazary). Nodier refers to these theatres as the ‘théâtres à quatre sous’. They remained closest to their fairground origins, and were the lowest in the social hierarchy of the boulevard theatres. Even their situation, towards the east end of the boulevard, indicated their status.”

temos apenas os testemunhos da época para nos esclarecer os fatos. Esses teatros, já desaparecidos, dão lugar a dois mitos: Les Funambules com o Pierrô de Deburau e os acrobatas de Madame Saqui. (DESEEZ, 2002, tradução nossa)⁴

O Lemaître do filme traz a ideia romântica do dom genial, daquele que nasceu para os palcos; em conversa com Baptiste, após sua estreia, o personagem, mesmo sem ter na história indício algum de experiência anterior em espetáculos, afirma saber que nasceu para o teatro da palavra. Há, porém, aí um dado que nos interessa destacar e que, em certa medida, aproxima o personagem e o ator que o inspirou. A estrutura da dramaturgia melodramática é composta por papéis, que são imediatamente identificados pelo público em função de suas características convencionadas. Há, portanto, uma estrutura anterior à cena que se repete na construção de todos os atores e atrizes especializados nesses papéis. Em contraponto aos paradigmas dominantes do teatro atual, está aqui se falando de uma cena que estabelece uma base comum de atuação e na qual a noção de cópia possui outros contornos. Tanto a ideia de formação no âmbito de um coletivo artístico quanto essa estrutura baseada em papéis tensionam a perspectiva do ineditismo autoral. Pode-se aqui pensar, por exemplo, em um paralelo com os circos-teatros no Brasil no século XX; a constante migração de famílias por entre os diversos circos permite um intercâmbio de números e peças que se dá, muitas vezes, pela descrição oral. Os palhaços se apropriam de entradas criadas por outros, gerando um grande repertório que flui em meio aos diversos circos. Um mesmo número, no entanto, pode tornar-se mais brilhante a partir da *performance* de cada palhaço.

O ator Frédérick Lemaître (1800-1876) colabora procedendo mudanças na estrutura dominante, ao emprestar características pessoais em suas composições melodramáticas. Em seu processo de construção do personagem Robert Macaire, em *L'Auberge des Adrets* (Antier, Lacoste e Chaponier, 1824), rompe determinados códigos arraigados ao papel do vilão. Esse melodrama é escrito por três autores de pouco renome que pretendiam recriar um vilão que se enquadrasse nas características esperadas até o momento desse papel, “[...] um bandido sanguinário que avança furtivamente com seu ar de conspiração”. (VINCENT-BUFFAULT, 1986, p. 231) Lemaître – em acordo com seu parceiro de cena, Firmin – opta por emprestar

4 “Frédérick Lemaître joue le lion et Baptiste reprend Pierrot dans le même spectacle. Ce qui ne correspond pas à la réalité historique. Frédérick Lemaître n’a jamais joué avec Deburau. C’est également la seule fois où nous entendrons prononcer le nom de madame Saqui. Elle représente l’esprit belliqueux de la concurrence. Il est clair qu’il y a deux camps : celui des Saqui et celui des Deburau. Rétrospectivement, nous n’avons que les témoignages de l’époque pour nous éclairer sur les faits. Ces deux théâtres, aujourd’hui disparus, laissent place aux mythes : Les Funambules avec le Pierrot de Deburau, et les acrobates de Madame Saqui.”

ao vilão um ar cínico e cômico, tendo como inspiração uma figura que observou nas ruas de Paris e logo no primeiro ato “[...] em vez de sair das coxias andando na ponta dos pés e escondendo o rosto com os braços, como faziam os vilões, Frédérick e Firmin entram em cena naturalmente, como faziam os enamorados e o pai nobre”. (SILVAIN, 1930, p. 24, tradução nossa)⁵

Essa experiência de Lemaître ilumina uma importante questão da cena contemporânea: os limites entre autoria indicada no texto pelo dramaturgo e o trabalho autoral do ator. Esse embate é representado simbolicamente no filme com uma cena de duelo de pistolas entre Lemaître e os três melodramaturgos. Ao propor um vilão que foge da estrutura criada pelos autores, o ator estaria “afrontando” os autores, e a cena de duelo emblematicizaria esse embate. Essa ruptura, entretanto, é também um risco para o orçamento do teatro. O modelo empresarial se baseava em uma estrutura já testada e aprovada pelo público. Segundo Przybos (1987, p. 13, tradução nossa), ainda que o público tivesse interesse em descobrir novas soluções cênicas para efeitos prometidos nos reclames, também saía de casa para assistir a uma estrutura que estava habituado a codificar – estrutura dramaturgicamente já testada e que garantia o esperado retorno financeiro a uma complexa organização empresarial:

Os teatros do Boulevard do Crime são efetivamente grandes empresas que empregam todo um arsenal de trabalhadores, desde o autor aos atores, incluindo o porteiro e o humilde vendedor de bilhetes. Essa empresa anima todo um bairro da cidade de Paris, é um ímã que atrai uma multidão de espectadores; e dita o ritmo de toda a vida social.⁶

Assim, no filme, as coxias do Théâtre de Funambules propiciam a realização de cenas que trazem à discussão o ofício do artista e o funcionamento do teatro. No filme, o personagem do diretor nos traz pistas da organização dessa empresa: de forma cômica, aplica multas a cada ator que descumpra alguma regra estabelecida. Como no caso de sua filha, Nathalie, que atuava em uma pantomima e, portanto, não poderia usar a voz, posto que “[...] os teatros de mímica do séc. XIX não tinham licença de ‘falar’, pois havia o temor de que competissem com outros espetáculos teatrais”. (FORBES, 1997, p. 45) No entanto, ao perceber, em cena,

5 “[...] au de déboucher des coulisses en marchant sur la pointe du pied et en se voilant la face de leurs bras, comme faisaient ordinairement les traîtes, Frédérick et Firmin entrèrent en scène naturellement, comme eussent fait l’amoureux et le père noble.”

6 “Les théâtres du Boulevard du Crime sont en effet de vastes entreprises qui emploient toute une armée de travailleurs qui va de l’auteur aux acteurs incluant l’ouvreur et l’humble revendeur des contremarques. Cette entreprise anime tout un quartier de la ville de Paris, elle est l’aimant qui attire les foules de spectateurs, elle rythme la vie sociale tout entière.”

que Baptiste está olhando com ciúmes para a conversa íntima de Frédérick com Garance na coxia, Nathalie chama seu amado. O diretor, aflito, constatando que alguém proferira uma palavra em cena, estabelece uma multa:

Nathalie (*em cena, durante a pantomima*) – Baptistel (*a orquestra para; forte reação de espanto do público no paraíso; reação no camarote; Nathalie retoma a pantomima*)

Diretor (*na coxia*) – Alguém gritou no palco! Três francos de multa. Não! Cinco francos! Quem foi?

Um assistente – Nathalie!

Diretor – Minha filha? Então serão três francos (*a Nathalie, que entra na coxia, saindo de cena*) O que deu em você para gritar! Sabe que é proibido. Quer que fechem nosso teatro. (*O BOULEVARD DO CRIME, 1945*)

Para elucidar essa perspectiva autoral, há ainda outra peça marcante na biografia de Lemaître, que é *Trente ans ou la vie d'un joueur* (Victor Ducange, 1827), em que o ator defende Georges de Germany, um mocinho que possui o vício de jogar. Em sua estreia, no Teatro Porte Saint-Martin, em 19 de junho 1827, a peça promoveu o primeiro encontro em cena de Lemaître com Marie Dorval, dois atores situados entre os maiores expoentes da interpretação melodramática. Nos papéis do casal que envelhece ao longo de 30 anos, a dupla arranca elogios esfuziantes de crítica e público:

Foi no Porte Saint-Martin, e na mesma peça do *Jouer*, que Frédérick se encontrou, pela primeira vez, com Marie Dorval. Filha de um vendedor e de uma dançarina, ela experimentou na província, sem grande sucesso, a comédia e o melodrama; desejando entrar na Comédie-Française, concorreu ao Conservatório, onde os professores a reconheceram como uma futura *soubrette* e, revoltada, decidiu engajar-se no Porte Saint-Martin. Sua criação de Amélie, em *Le Jouer*, colocou-a definitivamente em destaque.

Tocante, comovente, tumultuada, ao mesmo tempo doce e trágica, nascida para encarnar o drama romântico, Marie Dorval, mais simples do que Mlle. Georges, mais ardente do que Mlle. Mars, valorizou Frédérick, como Frédérick valorizou Dorval. Eles se completavam, e seu encontro, da mesma forma que, mais tarde, o de meus brilhantes amigos Mounet-Sully e Sarah-Bernhardt, oferecia ao público entusiasmado espetáculos incomparáveis; e quando, posteriormente, razões estranhas à arte os separaram, os dois sofreram tanto quanto o próprio teatro. (SILVAIN, 1930, p. 33-34, tradução nossa)⁷

O aspecto que nos interessa apontar aqui é que suas atuações começam a ser destacadas daquelas dos demais atores em função de nuances que ambos emprestam à construção de seus personagens. Nas biografias desses dois atores a que tivemos acesso, os autores costumam abordar seu trabalho com rasgados elogios. A união no palco de tais forças interpretativas também é fartamente enaltecida. Mais do que constatar a celebração do trabalho dessa dupla, porém, importa aqui perceber que sua vocação de interpretação contribui para certa transição. A fim de que o público, acostumado a ler o espetáculo teatral – cujos personagens usualmente se enquadravam em papéis – segundo determinada linguagem, aceitasse os novos ventos interpretativos em proposição, era necessário um trabalho que realmente convencesse. Lemaître e Dorval tiveram habilidade para propor nova abordagem no modo melodramático de interpretar, emprestando aos papéis nuances pessoais.

Assim, o personagem Lemaître espelha uma característica do Lemaître ator: a habilidade de seduzir o público na ampliação dos matizes dos papéis melodramáticos. A potência do encontro em cena de Lemaître e Dorval – descrita acima por seu biógrafo – e sua ousadia na composição de Robert Macaire, que devido a sua importância histórica é retratada no filme, são indícios dessa capacidade.

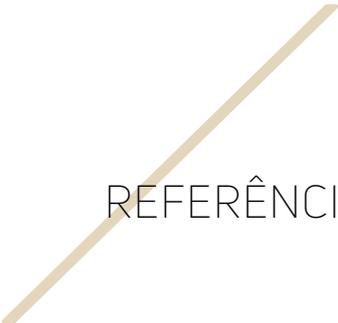
Grande parte desta análise se concentrou na figura do personagem Frédérick Lemaître, uma vez que o foco é a atuação melodramática e que as relações entre personagem e ator se mostraram potentes para a investigação. Há, porém, muitos outros aspectos do filme que poderiam ensejar uma análise entre a cena teatral

7 “Ce fut à la Porte Saint-Martin, et dans la même pièce de *Joueur*, que Frédérick se rencontra, pour la première fois, avec Marie Dorval. Fille d’un Vendéen et d’une danseuse, elle s’était essayée en province, sans grand succès, dans la comédie et le mélodrame, avait, pour entrer à la Comédie-Française, concouru au Conservatoire, où les professeurs lui reconnurent un avenir de soubrette (!) et, revoltée, s’était fait engager à la Porte-Saint-Martin. Sa création d’*Amélie*, dans *le Joueur*, la mit définitivement en lumière. Touchante, émouvante, tumultueuse, à la fois douce et tragique, née pour incarner le drame romantique, Marie Dorval, plus simple que Mlle Georges, plus ardente que Mlle Mars, faisait valoir Frédérick comme Frédérick faisait valoir Dorval. Ils se complétaient l’un l’autre, et leur réunion, comme plus tard celle de mes brillants camarades Mounet-Sully et Sarah-Bernhardt, offrait à leurs auditeurs enthousiasmés des spectacles incomparables; et lorsque des raisons étrangères à l’art les séparèrent, ils en souffrirent l’un et l’autre autant que le théâtre lui-même.”

do *Boulevard* e as escolhas de Marcel Carné e Jacques Prévert. A admiração que o filme gera se deve também ao fato de ele ir além de um metamelodrama, sendo antes uma espécie de *metaboulevard*, com imagens que podem sempre estimular os estudiosos da cena melodramática e seus desdobramentos pedagógicos. Neste momento, para concluir, me permito citar um diálogo que mantém certa atualidade, de Frédérick Lemaître com um grupo de coristas vestidas de pássaros, ao chegar, pela primeira vez, no Théâtre des Funambules:

Lemaître (*sedutor*) – Isso que é um teatro encantador! Isso que é uma profissão boa!

Passarinhas coristas (*rindo e saindo de quadro correndo*) – Seria, se isto nos alimentasse corretamente. (O BOULEVARD DO CRIME, 1945)



REFERÊNCIAS

O BOULEVARD DO CRIME. (*Les enfants du Paradis*). Direção: Marcel Carné. Produção: Raymond Borderie, Fred Orain. Intérpretes: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir e outros. Roteiro: Jacques Prévert. Música Original: Maurice Thiriet. Paris: Pathé, 1945. 2 DVDs - Parte I (94 min), Parte II (96 min); NTSC, Dolby digital, p & b. Direitos reservados: Continental Home Vídeo.

DESEEZ, Fabienne. *Théâtre et théâtralité dans Les enfans du Paradis*. Nanterre: Université Nanterre Paris X, 2002. Disponível em: <https://www.memoireonline.com/09/08/1522/theatre-theatralite-dans-les-enfants-du-paradis.html>. Acesso em: 05 fev. 2020.

FORBES, Jill. *O Boulevard do Crime* (*Les enfants du Paradis*). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MANNONI, Laurent. Les sources d'inspiration. In: MANNONI, Laurent; SALMON, Stéphanie (org.). *Les enfants du Paradis – Marcel Carné – Jacques Prévert*. Paris: Éditions Xavier Barral; La Cinématèque française; Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2012.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, v. 6, p. 55-63, 2006.

McCORMICK, John. *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. New York: Routledge, 1993.

PIMENTA, Daniele. O circo-teatro e o melodrama. In: MERISIO, Paulo (org.). *Sentidos do melodrama: reflexões e dramaturgias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

PRZYBOS, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Librairie José Corti, 1987.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVAIN, Eugène. *Frédéric Lemaître*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes*. Paris: Rivages, 1986.

EM FOCO

PIOLIN, CADILAC, MAFALDA
MAFALDA ET CLOWNETTE
MARIA: TRADITION ET
L'ÉLARGISSEMENT DE LA SCÈNE
CLOWNESQUE VIVANTE

*PIOLIN, CADILAC, MAFALDA MAFALDA
E CLOWNETTE MARIA: TRADIÇÃO E
EXPANSÃO DA CENA CLOWNESCA VIVA*

*PIOLIN, CADILAC, MAFALDA MAFALDA
Y CLOWNETTE MARIA: TRADITION Y
EXPANSIÓN DE LA ESCENA CLOWNESCA VIVA*

PHILIPPE GOUDARD

LAURA MARQUES DE SOUZA SALVATORE

GOUDARD, Philippe; SALVATORE, Laura Marques de Souza.
Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria: tradition et
l'élargissement de la scène clownesque vivante.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **179-199**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35746>

RÉSUMÉ

Un clown ayant un corps de femme et un costume qui rend ce corps visible est actuellement reconnu comme étant une clowne [*uma palhaça*]. Présentement, au Brésil, ce terme est très usité dans les échanges entre artistes, même s'il existe toujours une résistance à l'acceptation de la figure de la femme clowne au cirque. Dès lors, il semble essentiel de s'interroger sur l'importance de l'avènement de la femme clowne dans l'art clownesque. La réflexion proposée dans cet article questionne la tradition et l'innovation, au Brésil, dans les arts du cirque en général et dans celui du clown en particulier. À cette fin, nous nous attacherons dans un premier temps à la documentation, à savoir les archives et la littérature existantes concernant les clowns, actifs au XX^e siècle, Piolin et Cadillac, ainsi que les clownes de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria. Par la suite, nous nous pencherons vers leurs legs, mémoires et biographies tout en sachant que Piolin et Cadillac sont des figures importantes pour la documentation, la mémoire et l'histoire des arts du cirque, alors que Mafalda Mafalda et Clowndette Maria louvoient entre interdisciplinarité et hybridation dans ce langage. À partir de cette étude, nous constaterons l'importance de l'entrée de la clowne dans le domaine pour l'innovation de l'art de la clownerie dans les sphères créative et esthétique. Étant donné que la présence du corps féminin occupe un espace historiquement reconnu comme étant celui des clowns masculins, le concept d'art clownesque s'élargira dans la mesure où l'on reconnaîtra et légitimera le féminin émergeant sur la scène clownesque.¹

MOTS-CLEFS:

Tradition. Clowne.
Paillassse. Corps féminin.
Rénovation.

1 Cet article est issu de la recherche de master 2 intitulée « Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil », soutenue en 2019, sous la direction des professeurs Philippe Goudard et Catherine Naugrette, à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

RESUMO

Um palhaço com corpo de mulher e com um figurino que torne este corpo visível é atualmente conhecido como uma palhaça. Já há algum tempo, no Brasil, este termo vem persistindo no diálogo entre artistas de nossos dias, embora ainda haja uma resistência para a aceitação da figura da palhaça no meio circense. Nessas circunstâncias, julgamos necessário pensar sobre a importância do surgimento da palhaça na arte da palhaçaria. A reflexão aqui proposta se baseia, portanto, na tradição e na renovação das artes circenses, em geral e, da palhaçaria, em particular, realizadas no Brasil. Para tanto, nos dirigimos ao estudo da história, do legado, das criações e repercussões dos palhaços Piolin e Cadillac, atuantes no séc XX, e das palhaças Mafalda Mafalda e Clowndette Maria, ativas na contemporaneidade. Piolin e Cadillac são figuras importantes para a documentação, a memória e a história das artes circense, enquanto as palhaças transitam entre interdisciplinaridade e o hibridismo nesta linguagem. A partir deste estudo e reflexão, afirmamos a importância da entrada da palhaça para a renovação da clowneria nos âmbitos criativo e estético. Visto que a presença do corpo feminino ocupa um espaço historicamente reconhecido como de palhaços homens, o conceito de arte da palhaçaria se expandirá na medida em que se legitime e se reconheça o feminino manifestado na cena clownesca.²

PALAVRAS-CHAVE:

*Tradição. Palhaça. Clown.
Corpo feminino. Renovação.*

2 Este artigo nasce da pesquisa de mestrado Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et renovation de l'art clownesque au Brésil, defendida em 2019, sob orientação dos professores Philippe Goudard et Catherine Naugrette, na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

RESUMEN

Un payaso con cuerpo de mujer y que lleve puesto un vestuario que afirme esta identidad es actualmente conocido en Brasil como payasa. Hace algunos años, este término ha ganado espacio en el diálogo entre artistas de nuestros días. Sin embargo, todavía hay una resistencia a la aceptación de la figura de la payasa en el circo. En estas circunstancias, creemos que es necesario pensar en la importancia de la aparición y de la legitimización de la payasa en el arte del y de la clown. La reflexión propuesta en este artículo se basa, por lo tanto, en la tradición y la renovación de las artes circenses, en general, y del arte del clown, en particular, llevado a cabo en Brasil. Con este fin, pasamos al estudio de la historia, el legado, las creaciones y las repercusiones de los payasos Piolin y Cadillac, activos en el siglo XX, y de las payasas Mafalda Mafalda y Clowndette Maria, activas en la contemporaneidad. Piolin y Cadillac son figuras importantes para la documentación, la memoria y la historia de las artes circenses. A su vez, las payasas nombradas contribuyen a la interdisciplinariedad y al hibridismo en este arte. A partir de este estudio y reflexión, afirmamos la importancia de la entrada de la payasa para la renovación de este lenguaje escénico en las esferas creativas y estéticas. Dado que esta presencia transgrede un espacio históricamente reconocido como el de los payasos masculinos, el concepto del lenguaje del clown se expandirá a medida en que reconozca y legitimize el cuerpo femenino puesto en la escena clownesca.³

PALABRAS CLAVE:

*Tradición. Payasa.
Payaso. Cuerpo femenino.
Renovación.*

3 Este artículo surge de la investigación de la maestría intitulada *Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil*, defendida en 2019, bajo la orientación de los profesores Philippe Goudard y Catherine Naugrette, en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3.



INTRODUCTION

AU XIX^E SIÈCLE, plusieurs familles circassiennes arrivent au Brésil avec un savoir-faire propre à l'art circassien. Les familles Temperani (Italie, 1863), Albano Pereira (Portugal, 1871), François (France, 1881), Seyssel (France, 1886), Olimecha (Japon, 1888), Arethuzza (Portugal, 1890), Savala (Argentine, 1895), Queirolo (Uruguay, 1912) arrivent à São Paulo à une époque où le fonctionnement du cirque est basé sur une pratique itinérante des individus nés dans le cirque et devenus des artistes dès leur enfance. (SOUSA JÚNIOR, 2008) La diffusion de ces savoirs se faisait parmi les circassiens par transmission orale, de génération en génération, parallèlement au quotidien des spectacles. Ils jouaient presque chaque soir et l'apprentissage des artistes commençait dès le plus jeune âge, l'imitation contribuant à la consolidation des savoirs. « Tradition circassienne », voilà donc le terme choisi pour évoquer les particularités de la transmission du savoir-faire circassien. Cette « tradition » remonte au cirque moderne européen, né à la fin du XVIII^e siècle avec le cirque à cheval et l'école d'équitation de l'Anglais Philip Astley, nom qui « parmi les inventeurs du cirque moderne [...], l'Histoire a surtout retenu ». (GOUDARD, 2010) Cependant, « Astley et ses successeurs rendirent accessible au plus large public ce dont seuls les aristocrates jouissaient jusqu'alors en privé [...] ». (GOUDARD, 2010) Rappelons que cette tradition arrive au Brésil à partir du début du XIX^e siècle avec le cirque-famille pour y prendre alors d'autres formes, ainsi que l'explique la chercheuse Ermínia Silva (1996, p. 32, Notre traduction) :

[...] on constate la « fixation » et l'enchevêtrement de plusieurs familles par des mariages, des sociétés, des contrats et des incorporations de divers artistes locaux. De cette manière, en tant que conséquence de cette permanence, émerge un nouveau langage, on observe la naissance d'enfants brésiliens avec des noms brésiliens, l'interconnexion et la fixation de familles débouche aussi sur un processus de socialisation, de formation et d'apprentissage ainsi que sur une organisation du travail dans lequel les savoir-faire, les pratiques et la « tradition » seront les balises de la continuité et de la permanence du cirque.⁴

En remontant aux origines du cirque, en Angleterre, nous pouvons mettre en évidence certains éléments basiques de la tradition circassienne comme le cercle en tant que choix scénographique pour l'espace de la représentation – tout d'abord de treize mètres de diamètre – lieu de spectacle pluridisciplinaire. Au début, ils proposaient des numéros de voltige et d'acrobatie à cheval, entrecoupés de numéros comiques et acrobatiques réalisés par des artistes, danseurs de corde, saltimbanques, etc., venus des foires. Considérant la tradition clownesque, toujours depuis Astley, nous relevons plusieurs types de clowns à commencer par les comiques à cheval chez Astley, puis au XIX^e siècle, dans la pantomime anglaise, comme Joseph Grimaldi par exemple. En près d'un siècle de pitreries, plusieurs styles comiques ont fait leur apparition dans les cirques européens et nord-américains : les clowns acrobates, les clowns musicaux et les clowns parleurs – comme les jesters shakesperiens, lointains héritiers des clowns shakesperiens. Andrew Ducrow, (1793-1842, clown acrobate) et John Ducrow (1796-1834); W. F. Wallet (1808-1892, jester shakesperien); Jean Baptiste Auriol (1806-1881, clown sauteur); les Frères Price (clowns musiciens et acrobates); Gustave Fratellini (1842-1902); Tom Belling (1843-1900); Little Walter (1879-1937) sont des noms importants dans l'histoire de la clownerie ouest-européenne. Autour de la fin du XIX^e siècle, les figures comiques circassiennes aboutissent finalement au duo classique composé du clown blanc et de l'auguste. Footit (1864-1921) et Chocolat (1868-1917), Antonet (1872-1935) et Grock (1880-1959), Antonet (1872-1935) et Beby (1885-1958), Alex (1897-1983) et Zavatta (1915-1993), Dario (1880-1962) et Bario (1888-1974), etc. (BOLOGNESI, 2003; DAGENAIS, 2015), font partie d'une époque où les clowns parleurs ont pris la place des clowns essentiellement

4 “[...] verifica-se a “fixação” e o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações e incorporações de diversos artistas locais. Desse modo, como a resultante da permanência é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização, formação e aprendizagem e em uma organização do trabalho em que os saberes, práticas e a “tradição” serão os balizadores da continuidade e manutenção do circo”.

acrobatiques comme Auriol ou les Hanlon Lee, pour une évolution en clowns parleurs (surtout le « Blanc ») et corporels (l' « Auguste »). Au milieu du XX^e siècle, le clown blanc deviendra moins comique et, désormais, l'auguste joue seul sur scène : Grock, Zavatta, etc. Néanmoins, d'autres compositions partenariales apparaissent, comme par exemple le trio Fratellini avec le deuxième auguste.

En ce qui concerne la tradition clownesque brésilienne, son inscription dans la tradition européenne s'étirole et une certaine émancipation par rapport à ce modèle se fait jour. Nous pouvons, ici, citer les clowns-chanteurs de la fin du XIX^e à Rio de Janeiro, tels Benjamin de Oliveira (1870-1954), Eduardo das Neves (1871-1919) et Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva, 1854-1916). Ces clowns jouaient et, parallèlement, avec l'avènement de la radio, réalisaient leurs premiers enregistrements. Ils conservaient le modèle des duos classiques, mais alors les clowns-chanteurs tenaient le rôle du clown blanc – à l'exception de Polydoro qui jouait l'auguste. (CASTRO, 2005) Par ailleurs, les clowns Ripolim (Alcides Serrat Queirolo), Chicharrão (José Carlos Queirolo, 1889-1983), le clown blanc Harris (Julian Queirolo, ? - 1959), le clown Chic-Chic (Otelo Queirolo, ? - 1967) et le clown Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo, 1918-1996) constituent une génération de clowns du *Circo Irmãos Queirolo*, essentiels dans la formation des caractéristiques du clown brésilien. (SOUSA JUNIOR, 2009) D'après Walter de Sousa Junior (2009, p. 106, Notre traduction):

L'excentrique [Chicharrão] crée l'image qui prévaudra chez ses successeurs à venir ; parmi eux, Piolin, le paillasse coiffé d'un chapeau melon, portant un large col, des chaussures gigantesques et une grande canne. Chicharrão est le créateur de numéros anthologiques comme celui du « Cafard grincheux » [*Barata Sorumbática*] [...] et l'« Idylle des pinsons » [*Idílio dos Sabiás*] [...], numéro qui célèbre Piolin, son disciple et remplaçant au sein du cirque Queirolo.⁵

Au-delà de ces clowns, il en existe d'autres, essentiels pour l'ancrage de ce qui est en vigueur dans la clownerie brésilienne de nos jours, que ce soit dans le cirque itinérant ou dans les théâtres et sur les places. Lorsque l'on s'intéresse aux origines du clown des cirques modernes et du clown brésilien, on doit se pencher sur leur mémoire, préservée par certains et au sein des archives et ce,

5 “O excêntrico [Chicharrão] cria a imagem que irá prevalecer entre seus futuros seguidores, entre eles Piolin, a do palhaço com chapéu coco, colarinho largo, sapatos enormes e bengala grossa. Chicharrão foi ainda o criador de números antológicos, entre eles o da “barata sorumbática” [...] e do “idílio dos sabiás” [...], número que celebriza Piolin, seu discípulo e substituto no Circo Queirolo.”

malgré le caractère éphémère des arts du spectacle vivant. En revanche, nous préoccuper de la tradition des « clowns », *palhaças*, la question revient à savoir où la retrouver ? La France a eu ses clownesses : Miss Loulou, Atoff de Consoli et Yvette Spessardi du trio Leonard. (RÉMY, 1945) Certaines femmes camouflaient leur corps féminin derrière de larges costumes de clown et leur visage par l'usage du masque clownesque. Ainsi, l'artiste faisait rire sans que sa féminité soit perçue en adoptant un personnage clownesque masculin. Les femmes-augustes jouaient l'auguste en duo avec un clown blanc, tel fut le cas d'Annie Fratellini (1932-1997) et Pierre Etaix (1928-2016). Au Brésil, le paillasse Xamego⁶ (Circo Guarani, vers les années 1930, à São Paulo), était joué par Maria Eliza Alves dos Reis (1909-2006), une chanteuse noire adepte de la plaisanterie et fort joyeuse. Xamego constitue aujourd'hui une figure importante du combat pour la reconnaissance de la femme dans la clownerie. Toutefois, même si nous rencontrons une minorité de femmes clownes œuvrant dans les cirques, le savoir et le savoir-faire circassien ont été constitué et perpétué par une tradition masculine. De fait, lorsqu'une femme jouait dans un cirque au début du XX^e siècle, le personnage clownesque traditionnel prenait place au détriment des singularités de son corps et celui-ci n'était pas pris en compte pour ses créations clownesques. Autrement dit, le féminin n'était pas envisageable en tant que comique dans la clownerie circassienne traditionnelle.

Puisqu'au cirque le jeu de femmes clownes était un phénomène exceptionnel, surtout au Brésil, ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'elles exerceront officiellement ce métier, notamment après l'avènement des écoles de cirque et de l'intérêt mutuel que le théâtre et le cirque se porteront (dorénavant). Dans ce contexte, il pouvait être considéré que les femmes clownes telles que Mafalda Mafalda et Clowndette Maria n'appartenaient pas à la tradition circassienne et qu'elles puisaient davantage leur inspiration dans le théâtre comique. A contrario, les clowns comme Piolin et Cadillac suivaient un répertoire dramaturgique d'entrées et de reprises établis par la tradition circassienne. Pourtant, les femmes clownes ne pourraient être considérées comme déshéritées de la tradition clownesque circassienne puisqu'elles dialoguent avec cette dernière en mobilisant des codes communs aux clowns de cirque, comme l'usage du nez rouge et du costume disproportionné tel qu'on l'observe dans la formation du duo « clown blanc et auguste » et par l'appropriation de certaines dramaturgies classiques. Finalement, la différence principale entre les clowns d'autrefois et les clownes

6 Le clown Xamego sera connu des Brésiliens grâce au documentaire réalisé par sa petite-fille Mariana Gabriel, à partir de documents et de la mémoire familiale.

d'aujourd'hui tient non seulement à la présence de la femme mais également du corps féminin légitimé dans ce métier. Ainsi, le processus créatif de ces clowns se trouve enrichi par la mise en dialogue de ces deux univers, tradition et contemporanéité, agrémentés d'un comique féminin. De ce point de vue, la définition du « clown » se trouve potentiellement développé et élargi par la figure de la *palhaça* et par la prise en compte des particularités du féminin sur la scène clownesque. C'est, selon nous, dans ce cadre, précisément, où se trouve l'idée de rénovation de l'art de la clownerie.



DÉVELOPPEMENT

Les artistes Maria Silvia do Nascimento et Andrea Macera, respectivement créatrices des clowns Clowndette Maria et Mafalda Mafalda, ont pénétré l'art de la clownerie par d'autres moyens, non circassiens. D'une part, Clowndette est née à la *Fundação de Arte de São Caetano do Sul*, jouant, ensuite, au début du XXI^e siècle au *Clã Estudio das Artes Cômicas*, dirigé par Cida Almeida. D'autre part, Mafalda prend conscience de son existence à travers une expérimentation d'isolement des clowns, c'est-à-dire lors du stage de clown de dix jours animé par le Lume Teatro. Elle verra réellement le jour lors de la rencontre avec sa formatrice, Sue Morrison. Toute deux, Clowndette et Mafalda, sont nées hors du cirque certes, mais elles ont eu l'occasion d'être à son contact à travers le théâtre. Ainsi, bien que leur approche du milieu n'ait pas été le cirque, elles n'en sont pas pour autant très éloignées puisqu'elles ont choisi la clownerie comme métier. En effet, ces deux artistes ont eu accès à l'art de la clownerie après l'apparition d'écoles de cirque au Brésil, à partir des années 1980⁷ environ. Conçues par des artistes circassiens, ces écoles dispensaient des cours pour l'apprentissage du métier de clown auxquels les femmes pouvaient participer, même si la figure clownesque ne pouvait jamais être envisagée en tant que femme à cette époque.⁸

Par conséquent, les expériences de ces femmes qui mènent leur vie en tant que clowns ne se limitent pas à la scène théâtrale, au texte et au public contemplatif.

7 En effet, l'*Academia Piolin de Artes Circenses*, en 1978, à São Paulo, et l'*Escola Piolin de João Pessoa* ont été les premières à transférer les connaissances circassiennes hors des limites d'un chapiteau. Ensuite, ce fut au tour de l'*Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro*, en 1982, puis au *Circo Escola Picadeiro*, de São Paulo, en 1984 et, en 1985, de l'*Escola Picolino de Circo* qui a été créée au Salvador.

8 Voir les interviews réalisées avec Débora Serretiel et Verônica Tamaoki dans Sarah Monteath dos Santos (2014), sur l'expérience à l'*Academia Piolin de Artes Circenses*, dans les cours de clown, animés par Roger Avanzi, le clown Picolino II, et Gilberto Fernandes, le clown Piri.



FIGURE 1: Clowndette Maria - En tant que maîtresse de piste à la présentation du spectacle de variétés du cirque de l'UNESP, à São Paulo, en 2015
Photo : non identifié.
Archive personnelle de l'artiste.

Clowndette Maria a pour base de sa recherche empirique l'improvisation. Aussi bien dans ses jeux en tant que « maîtresse de piste » lors des présentations de spectacles de variétés du cirque de la *Universidade Estadual Paulista « Julio de Mesquita Filho »*, que dans ses interventions de rue à travers la ville. La réaction du public est une réponse à la réussite, ou non, de ses jeux. D'autres aspects de la tradition circassienne sont présents à la façon d'exister de Clowndette : elle interprète certaines entrées clownesques en usant des figures comiques classiques adaptées dans les cirques brésiliens à partir de la tradition européenne, à savoir un duo d'augustes. Plus précisément, les fonctions du clown blanc ont été dissoutes dans le comportement d'un auguste partenaire d'un autre auguste, ou plus.

Dans le cas de la clowne Mafalda Mafalda, l'interaction avec le public est un élément qui se répète lors de ses interventions. Au « *Bloco Carnavalesco Circense* », organisé par le *Centro de Memória do Circo*, à São Paulo, Mafalda Mafalda, des jongleurs et le groupe de musique « *Banda A5 em PB* »⁹ se sont réunis devant les passants. La clowne jouait constamment avec les spectateurs, comptant beaucoup sur le hasard. C'est dans le rapport qu'elle établit avec eux qu'elle révèle sa personnalité. Pendant des années, Mafalda Mafalda a conservé un caractère proche de celui du clown blanc, c'est-à-dire la domination. Son costume affirme son élégance et sa ressemblance avec ce type comique. Malgré tout, elle cherche à s'approcher de son côté « auguste » dans son numéro « *Cisne* » [Le cygne], dans lequel elle interprète une ballerine qui ne sait pas danser. Parmi les entrées clownesques proposées au cirque, le travestissement des clowns masculins en ballerines est une technique utilisée encore de nos jours. Avec un corps masculin le comique naît du contraste entre la figure absurde et ridicule d'un homme vêtu d'une délicate robe de danseuse. S'agissant de l'expérience de la clowne, celle-ci fait rire du fait qu'elle ne sache pas danser telle une ballerine et de la joie de parvenir à réaliser un pas de ballet.

Au-delà de son interaction avec le public, de sa ressemblance au clown blanc et de son adaptation d'un numéro classique à la réalité de son corps féminin, Mafalda Mafalda présente une autre caractéristique de la clownerie classique et du savoir-faire traditionnel circassien : le comique en duo. D'une part, elle est le « clown blanc » dans son duo avec Zabobrim (Ésio Magalhães), dans le spectacle « *A Julieta e o Romeu* » et, d'autre part, dans le spectacle « *A-las-pi-pe-tu-á* »,¹⁰ Lily Curcio, la clowne Jasmin, joue l'auguste du tandem. Même si Mafalda présente

9 Événement "*Todo Mundo Vai ao Circo*", le 03/02/2020.

10 Le nom du spectacle est une sorte de « mot magique » appris aux spectateurs et, après, prononcé par eux afin de déclencher une action des clowns sur la scène.

des caractéristiques traditionnelles, ses spectacles et numéros dévoilent des aspects du cirque contemporain, comme par exemple donner une représentation entièrement mono-disciplinaire, c'est-à-dire que parmi toutes les disciplines circassiennes, seule la clownerie intervient dans le spectacle.



FIGURE 2: Mafalda
Mafalda - Présentation
du spectacle *Sobre
Tomates, Tamancos e
Tesouras*, en 2010
Photo: Michele França.
Archive personnelle
d'Andréa Macera.

Nous intéressent aux clowns Piolin (Abelardo Pinto) et Cadillac (João Francisco da Silva), nous avons constaté qu'ils ont été très actifs durant leur carrière clownesque et ont laissé un héritage important. Piolin est né dans une famille du cirque, foulant la piste pour la première fois à l'âge de sept ans en tant que contorsionniste. De dix à douze ans, il a participé à des entrées comiques « Charivari » aux côtés du clown Alcebíades. (BENÍCIO, 2018) En 1917, il fait ses débuts comme clown Careca. À l'issue de cette première apparition sous les traits d'un clown, il n'a plus jamais cessé de l'incarner, jusqu'à son décès en 1973. Tout en transmettant l'art clownesque traditionnel de la famille Queirolo lors de son partenariat avec le clown Chicharrão, Piolin a également été le disciple d'Henrique et Vincent Seyssel, du cirque des Seyssel, dans lequel intervenait le renommé paillasse Arrelia. Il a travaillé au cirque Americano, de son père, dans le Circo Irmãos Queirolo, le Circo Alcebíades ainsi qu'au Circo Piolin. Ce dernier a existé de 1930 à 1961 touchant un large public venu assister à près de 450 pièces de cirque-théâtre. Durant ses 57 ans de carrière en qualité de clown, Piolin a satisfait deux générations de modernistes¹¹ qui le considèrent comme l'incarnation de l'art brésilien. Depuis sa mort, le jour de sa naissance, le 27 mars, a officiellement été déclarée journée nationale du cirque au Brésil.

Cadillac, pour sa part, était photographe *lambe-lambe*¹² dans le centre de la ville d'Aracaju, dans l'État du Sergipe, dans les années 1940. En 1950, il découvre le cirque du paillasse Tarugo auquel il propose ses services de photographe. À la mort de sa première épouse, Maria Lira Conceição, le paillasse Tarugo lui propose que son cirque devienne sa maison ; Cadillac y emménage alors avec ses quatre enfants. Une année seulement leur aura suffi pour apprendre le fonctionnement de certaines disciplines artistiques d'un cirque. Cette expérience passée, ils quittent le cirque en compagnie de Josefa, une chanteuse elle aussi accueillie par Tarugo et ensemble fondent la « Trupe dos Silva » avec bien peu de moyens. C'est dans un tel contexte que Cadillac fait ses débuts en tant que clown au cours d'une représentation intimiste ayant lieu dans la famille de Josefa.

Cadillac et sa famille ont suivi un long processus de résistance pour demeurer des artistes itinérants. Au fil des années, Cadillac apprend non seulement les entrées clownesques mais également le répertoire des pièces de cirque-théâtre. Il prend l'habitude de noter sur un cahier tout ce qui est important pour un bon jeu

11 Les artistes intellectuels de l'élite caféière de São Paulo comme « Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado, Mário de Andrade, entre autres modernistes, cherchaient la personification d'un art qui pourrait être qualifié de national et avaient trouvé chez Piolin [...] ce qu'ils cherchaient dans son mouvement artistique, à savoir un art qui exprimait l'esprit de la culture brésilienne. » (SALVATORE, 2019, p. 56)

12 Photographe de rue travaillant avec un appareil photo trépied.

de clown et devient, par la suite, auteur de nouvelles pièces de cirque-théâtre. João Francisco da Silva et Luzinete, sa deuxième épouse, ont eu onze enfants qui, tous, ont appris l'art circassien. C'est avec le Circo Iquiloni que Cadillac acquiert sa renommée de clown et forme un duo avec le clown Calhambeque. C'est là une période faste pour lui et sa famille. Après certains malentendus, les membres de ce cirque se séparent et constituent d'autres chapiteaux. De nos jours encore, les descendants de Cadillac perpétuent l'art circassien dans leurs cirques situés dans le nord-est brésilien. Cadillac s'est éteint à l'âge de 81 ans en 2002. Mais même s'il a mis un terme relativement tôt à sa carrière de clown – du fait de la tuberculose dont il souffrait – il a suivi les répétitions de ses petits-enfants, les guidant dans la pratique clownesque.

S'agissant de ce que nous avons appelé la rénovation, il convient de citer les singularités de chaque artiste étudié dans cette recherche, ainsi mettrons-nous en évidence le côté novateur de chacun. Cadillac apporte sa touche personnelle simplement avec la « réinvention d'une tradition », (SOUZA, 2016) c'est-à-dire que n'étant pas né dans un cirque, il a dû apprendre les techniques à l'âge adulte. Néanmoins, cela ne l'a pas empêché de transmettre ce savoir à tous ses enfants de façon à faire perdurer la tradition jusqu'à nos jours, et même après son décès. Il a renouvelé l'art circassien dès qu'il s'est attelé à l'écriture de pièces de cirque-théâtre. Par ailleurs, il a laissé une trace dans les numéros clownesques en les transmettant à ses petits-enfants. Cadillac ainsi que sa famille ont forgé une tradition nouvelle au fil des répétitions bien qu'ayant lieu sans entreprise, sans chapiteau, reprenant inlassablement les représentations malgré les nombreux échecs.¹³

13 Pour en savoir plus sur l'histoire de Cadillac et de sa famille, voir Alda Fátima de Souza (2016), en portugais, ou Salvatore (2019), en français.



FIGURE 3: Cadillac
- Dessin du paillassé Cadillac, créé par Dalmir Rogério Pereira, en 2019, et réalisé à partir de la description du paillassé Cadillac (SOUZA, 2016, p. 92), de sa photo (SOUZA, 2016, p. 20 et 97) et de la caractérisation de l'artiste Almeida en tant que clown (SOUZA, 2016, p. 91).
Photo : Archive personnelle de Dalmir Rogério Pereira.

Piolin impulse un renouvellement lorsqu'il dépasse son maître, Chicharrão, devenant unique dans sa façon de jouer les pantomimes en émettant des interjections et d'autres exclamations comiques, largement louées par les modernistes. L'attrait de son public et des modernistes met en évidence le caractère inspirateur de sa prestation en tant que clown. Considéré comme l'un des artistes les plus importants de la ville de São Paulo, Piolin est à l'origine de la transition entre culture populaire urbaine et rurale, festivité et divertissement et culture liée à l'académie et aux modèles européens et nord-américains répandus par les modernistes.



FIGURE 4: Piolin

Photo: Collection en ligne *Museu da Imagem e do Som* à São Paulo.

Avant de détailler les innovations apportées par les clowns Mafalda Mafalda et Clowndette Maria, il est fondamental de préciser que le fait même d’êtres femmes et d’assumer sur scène cette singularité, tout simplement, fait d’elles des artistes créatrices de nouveauté. Ce qui viendra après, en termes d’innovation, ne sera qu’une conséquence de cela.

Avec « *Corretando no Parque Augusta* » [Les agents immobiliers du parc Augusta], Clowndette Maria participait aux assemblées politiques du mouvement, mettant en question la figure de la femme clowne et l’humour dans des moments « sérieux ». En revanche, avec « *Casada Consigo Mesma* » [Mariée avec soi-même], Clowndette et d’autres clowns jouent leur propre mariage et invitent d’autres femmes, des passantes, à y participer. Ici, la clowne use du comique pour s’interroger sur les normes figées de l’univers féminin. Une clowne dans la rue, une

clowne-performatrice dans la rue, une femme-clowne-performatrice crée ainsi un discours par le biais du comique, le mettant en avant auprès du public ; c'est-à-dire qu'elle investit l'espace public pour dévoiler ses questionnements aux spectateurs réunis devant elle afin d'en discuter avec eux. Les participants à cette manifestation auront alors la liberté d'intervenir et de générer du mouvement avec les clowns-performatrices. Si nous analysons plus en détail cette façon de créer des scènes comiques, nous relevons toujours plus d'aspects novateurs dans l'art de la clownerie.

Mafalda Mafalda a une manière particulière de procéder pour ses créations. Ses idées sont issues de sensations, de sentiments et/ou de sujets qu'elle a envie de mettre en scène. Quand elle en a une, elle a besoin de la jouer accompagnée d'un regard extérieur afin de comprendre ce que cela déclenche s'agissant de la scène comique, ce qui naît au cours de ces investigations et explorations scéniques. Le corps grotesque, les variations de rythme, les différentes dynamiques corporelles et les pauses contribuent à la construction d'une nouvelle farce. Notons que la personnalité de Mafalda et son comportement sont des éléments qui singularisent ses choix créatifs.

En ce qui concerne la transmission des savoirs, Maria Silvia do Nascimento (2015) a créé le *Grupo de Estudos em Máscaras Teatrais e Arte da Palhaçada*, à la *Universidade Estadual « Julio de Mesquita Filho »*, dans lequel le chapiteau était disponible, sous la direction de Cida Almeida et la coordination de Mario Fernando Bolognesi. Une étude, qui s'est déroulée de 2014 à 2016, a alors été proposée gratuitement aux étudiants de l'Université – ou aux personnes intéressées. Par ailleurs, Maria Silvia a rédigé un mémoire de licence puis de master sur des clowns importantes pour l'histoire et la mémoire de la clownerie féminine du Brésil. À propos d'Andrea Macera, elle a créé la « *Escola de Palhaças* » [École de clowns], structurée à partir de ce qui est essentiel dans l'apprentissage clownesque selon elle. Dans ce projet, elle génère un certain marché du travail pour des femmes artistes, chercheuses, clowns, etc. De plus, ce partenariat accroît l'espace de formation, la création et l'expression scénique. En complément de l'école, Macera a conçu le « *Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo* », à partir de 2013. Dans ce lieu de formation, d'expression et d'échanges

artistiques, les clowns se nourrissent de leurs propres échanges, engendrant de la visibilité tout en renforçant la présence de la femme dans l'art de la clownerie.

Ceci étant dit, Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria se sont tous avérés originaux, créateurs, novateurs à leur façon, selon leur époque. En effet, ils ont largement contribué au développement, à l'expansion et à la continuité de ce langage artistique. Mais concernant ce que les clowns apportent de nouveau à la clownerie, insistons sur ce qui est unique et singulier : la présence du corps féminin.



CONSIDÉRATIONS FINALES

Notre réflexion est donc dirigée vers ce que le corps féminin permet à l'art clownesque. Un rire féminin ? Si nous regardons vers l'histoire officielle du répertoire clownesque circassien, nous remarquerons que le féminin n'a jamais été conçu en tant que symbole comique. À titre d'illustration, voyons l'emblème masculin de la figure clownesque classique engendrée au Brésil, à savoir, celui qui est chauve, porte une canne (c'était le cas de Chicharrão et Piolin) et joue librement avec cet attribut phallique. Ainsi, osons-nous approfondir le sujet de l'innovation en soulignant ce que les clowns d'aujourd'hui pratiquent que ne réalisaient pas les clowns d'autrefois, c'est-à-dire ce que Mafalda et Clowndette se permettent que Piolin et Cadillac n'avaient jamais réalisé. Nous tenons toutefois à préciser qu'il ne s'agit pas ici de comparer la capacité technique et créative de chaque clown. En revanche, il est question d'observer et de mettre en avant ce qui est propre au corps féminin et, par conséquent, ce que lui seul peut générer dans un contexte de subversion des normes pour faire rire de lui.

La présence de la femme, de son corps, est prise en considération pour la création du comique lié à la figure de la clowne, dès lors une nouvelle gamme de contenus est traitée sur scène. Tout ce qui peut être considéré comme faisant partie de « l'univers féminin », toutes les normes dictées aux femmes, esthétiques, sociales, culturelles, historiques... peuvent être abordées sur scène sous la forme

d'un discours comique. Étant transmis en tant qu'humour, les contenus exposés sur scène, aussi bien que les « vérités », peuvent être déséquilibrés et relativisés par le biais du discours comique lui-même. La femme dispose de son corps et des règles qui lui ont été apprises pour jouer sur scène. Les stéréotypes liés au féminin et à la femme, à savoir la séduction, la beauté, la fragilité, la délicatesse, le mystère, la dissimulation, etc., si enracinés dans la culture brésilienne, peuvent se transformer en matière première pour l'exploration du jeu de la clowne et du clown.

Une mise en garde sur les diverses possibilités de sujet dont dispose une clowne pour sa création scénique, s'attache à celles véhiculées par la femme et son univers. Elle est supposée libre pour être clowne (ou clown), selon son besoin. Notre intervention présente n'a pas pour objet d'empêcher la femme d'être sur scène ce qu'elle voudrait et pourrait être. Cependant, ici, il nous semble intéressant d'approfondir les possibilités véhiculées par le féminin et le corps de la femme au sein de l'investigation comique.

De cette façon, nous affirmons le pouvoir de la clowne pour mettre en scène les questions liées au féminin, voire au féminisme. C'est le cas de Clowndette Maria et de la scène du vibromasseur [*A cena do vibrador*], créée en partenariat avec la clowne Oncinete (Vanessa Gutz). Lors de la prestation avec un objet coloré, drôle et vibrant, toutes deux ont un orgasme comique. Celui-ci peut être compris comme un rire exagéré ou comme la découverte de la masturbation féminine. L'interprétation dépend du regard du spectateur puisque la scène n'est pas explicite et admet des interprétations différentes.

La scène « *Eternamente Banha* » [Éternellement grasse], une création de Mafalda Mafalda, mise en scène par Caco Mattos, présente, à partir du personnage de sa clowne, une femme rêvant d'avoir un corps svelte et attirant. Pour y parvenir, elle n'hésitera pas à recourir à des soins de chirurgie esthétique. Cette création d'une quinzaine de minutes aborde des sujets divers dont celui du vide de l'existence. Ainsi, la scène ne traite-t-elle que l'insatisfaction de ce personnage par rapport à son propre corps et le rêve de devenir belle et « désirée ». Néanmoins, cette interprétation du message transmis ne parvient pas à masquer le sujet de la solitude. De cette façon, la scène s'élargit à des sujets ayant trait à l'humanité dans son ensemble.

La discussion proposée par Tiche Vianna, metteuse en scène de *Barracão Teatro*, suit cette même ligne de pensée. Il s'agit de la découverte de la part féminine du masque clownesque. Selon Vianna, créer à partir de la figure clownesque est la possibilité de jouer avec l'échec. Par conséquent, l'investigation scénique acquiert des éventualités infinies d'expression de l'échec. Étant donné que l'échec d'un homme dans la société a un rapport avec sa fonction sociale, l'échec de la femme inclut ce qui est féminin dans la société occidentale contemporaine.

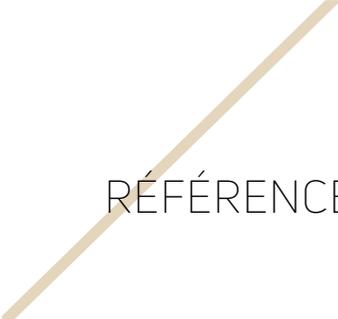
[...] une femme clown, effectivement, apporte tout un univers différent de celui véhiculé par le clown. Je ne suis pas en train de dire que je ne peux pas faire le gag de l'autre, mais ce qu'elle va chercher comme référence pour elle-même, pour pouvoir exprimer, à travers ce masque, tout l'univers qu'elle traite, il faut chercher dans le monde féminin le rapport de la femme avec le monde. Elle en tirera plus de force pour réussir à concevoir sa figure.¹⁴ (VIANNA apud MONTEATH, 2014, p. 178, Notre traduction)

À partir de l'argument de Tiche Vianna, nous pouvons comprendre que le renforcement du féminin peut être une manière de potentialiser la figure comique recherchée. Au contraire, nier la propre féminité et son existence en tant que femme peut rendre difficile, pour l'artiste, la maîtrise du jeu clownesque. D'après Vianna, l'échec masculin peut être perçu, par exemple, s'il ne peut pas dominer le monde, parce que le monde est beaucoup plus grand que lui tandis que, pour la femme, la défaite peut paraître dans l'abandon d'une femme subjuguée par la société. (VIANNA apud MONTEATH, 2014)

De plus, le fait d'admettre sur scène les aspects de ce qui signifie être femme dans la société se répercutera sur la création esthétique de cette clowne, c'est-à-dire non seulement sur les sujets abordés sur scène mais également s'agissant de la confection du costume et de la création du masque clownesque. Ainsi, une autre caractéristique de l'innovation dans l'art de la clownerie intervient-elle sous nos yeux puisque le costume de clowne est un élément rare, pensé historiquement, se montrant comme un univers long à explorer.

14 “[...] a palhaça trás todo um mundo diverso daquele do palhaço. Não estou dizendo que não posso fazer a gag do outro, mas o que ela vai buscar como referência pra si, para poder expressar, através dessa máscara todo o universo que aborda, tem que buscar dentro do mundo feminino, do que é a relação mulher no mundo. Ela vai encontrar mais força pra conseguir realizar a sua figura”.

Finalmente, nous sommes amenés à conclure que la présence de la femme dans la clownerie enrichit ce concept et induit la création d'un nouveau répertoire clownesque, avec des facéties inédites, conçues à partir de l'univers féminin, avec des costumes développés tel quels, inspirés des classiques. En revanche, une large place est laissée à la création et à la singularité. Après ces diverses réflexions et constatations, sommes-nous toujours en mesure d'affirmer qu'il n'existe pas de clowne [*palhaça*]?



RÉFÉRENCES

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos : o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. [Salvador: PPGAC/UFBA]; São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

GOUDARD, Philippe. *Le cirque, entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*. Les Matelles: Éditeur Espaces 34, 2010.

DAGENAIS, Yves. *Le petit Auguste alphabétique: Anthologie universelle des clowns, augustes, excentriques et autres comiques*. Paris: MAGELLAN & Cie, 2015.

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!* Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/trabalho-academico/olha-a-palhaca-no-meio-da-praca-lily-curcio-lilian-moraes-questoes-de-genero-comicidade-e-muito-mais-pdf/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Corpo a corpo com as mulheres palhaças, sous la direction de Mário Fernando Bolognesi*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/28666943/CORPO_A_CORPO_COM_AS_MULHERES_PALHA%C3%87AS. Acesso em: 12 ago. 2020.

RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris : Grasset, 1945.

SALVATORE, Laura Marque de Souza. *Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria: tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil*. 2019. Dissertação (Mestrado) Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2019.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres palhaças : percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Neto", São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108810/000772305.pdf;sequence=1>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SOUZA, Alda Fátima de. *O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição*. Salvador: Edufba, 2016.

SILVA, Ermínia. *O circo : sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996. URL: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279775>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro – circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo de 1930 a 1970*. 2009. Thèse (Doctorat en Sciences de la communication) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-14092009-180741/pt-br.php>. Acesso em: 12 ago. 2020.



PERSONA

ANSELMO SERRAT: UM INVENTOR DE SONHOS

ANSELMO SERRAT: AN INVENTOR OF DREAMS

ANSELMO SERRAT: INVENTOR DE SUEÑOS

ELIENE BENÍCIO

FABIO DAL GALLO

MARIO FERNANDO BOLOGNESI

SIMONE REQUIÃO

BENÍCIO, Eliene; DAL GALLO, Fabio; BOLOGNESI, Mario Fernando;
REQUIÃO, Simone.

Anselmo Serrat: um inventor de sonhos.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **200-215**, 2019.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i34.36834>

RESUMO

A presente entrevista trata do criador e diretor artístico da Escola de Circo Picolino, Anselmo Serrat, que fundou em Salvador a primeira Escola de Circo do Nordeste do Brasil, em 1985. Como diretor artístico, Anselmo Serrat especializou-se na direção de espetáculos circenses, com a realização de espetáculos com a estética do Novo Circo. Neste ano de 2020 Anselmo Serrat faleceu, deixando um legado de luta e resistência para a solidificação da Escola de Circo Picolino.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Anselmo Serrat.
Direção artística. Escola de
Circo Picolino.

ABSTRACT

This interview is about the creator and artistic director of the Escola de Circo Picolino, Anselmo Serrat, who founded in Salvador the first Circus School in Northeast Brazil, in 1985. As artistic director, Anselmo Serrat has specialized in the direction of circus shows with the New Circus aesthetics. In this year of 2020 Anselmo Serrat passed away, leaving a legacy of struggle and resistance for the solidification of the Escola de Circo Picolino.

KEYWORDS:

*Circus. Anselmo Serrat.
Artistic direction. Escola de
Circo Picolino.*

RESUMEN

Esta entrevista trata del creador y director artístico de la Escola de Circo Picolino, Anselmo Serrat, quien fundó en Salvador la primera Escuela de Circo en el Nordeste de Brasil, en 1985. Como director artístico, Anselmo Serrat se especializó en la dirección de espectáculos de circo, con la estética New Circus. En este año de 2020 falleció Anselmo Serrat, dejando un legado de lucha y resistencia para la solidificación de la Escola de Circo Picolino.

PALABRAS CLAVE:

*Circo. Anselmo Serrat.
Dirección artística. Escola de
Circo Picolino.*

A REVISTA *REPERTÓRIO* em seu número 34, com o dossiê Circo: Ontem e Hoje, traz como persona o artista e diretor circense Anselmo Serrat, cocriador do Circo Picolino, que recentemente faleceu, deixando uma grande lacuna para o circo na Bahia.

Durante o Seminário Internacional de Circo, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no Teatro Martim Gonçalves, entre os dias 8 e 10 de outubro de 2019, Anselmo Serrat foi homenageado pelo conjunto de sua obra.

Para compor a seção Persona deste número especial da revista, no dia 14 de fevereiro deste ano, foi realizada uma entrevista com Anselmo Serrat, que se colocou inteiramente disponível para falar de sua trajetória circense, iniciada em São Paulo. Infelizmente ele faleceu dias depois, em 17 de março de 2020. Toda a equipe da revista *Repertório* agradece a generosidade de Anselmo Serrat e sua família, que nos receberam em sua casa, numa manhã ensolarada.

Anselmo Serrat nasceu no Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 1948. Logo cedo definiu seu caminho no mundo das artes. Trabalhou no fim da década de 1960 como fotógrafo, no Projeto Rondon, e chegou ao cinema como diretor de fotografia, trabalhando nesta função em mais de 20 filmes, entre os quais: *O Rei da Vela*, com direção de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes; *Ladrões de*

Cinema, dirigido por Fernando Coni Campos; e *Na Boca do Mundo*, com direção de Antônio Pitanga.

No início dos anos 1980, em São Paulo, encontrou no circo uma linguagem com a qual se identificou de forma plena. Frequentou a Academia Piolin de Artes Circenses, tendo entre seus professores, Roger Avanzi, o Palhaço Picolino. Ainda em São Paulo, Anselmo fundou e integrou o Grupo de Circo-Teatro Tapete Mágico, em parceria com Verônica Tamaoki.¹ O grupo apresentava seus espetáculos numa “carroça”, um palco móvel, em diferentes espaços da grande São Paulo, e também, posteriormente, pelo Brasil.

Em 1985, Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki chegaram a Salvador e, juntos, fundaram a Escola Picolino² de Artes do Circo,³ a quarta escola de circo do Brasil – terceira ainda em atividade e primeira do Norte e Nordeste. Em 35 anos de atividades ininterruptas, a escola teve como público-alvo crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Ela também se dedicou à produção cultural, com a criação de espetáculos, a formação de artistas circenses e a realização de encontros de artistas e escolas de circo.

Inicialmente, a Escola Picolino funcionou no Circo Troca de Segredos, em Ondina; em 1987 transferiu-se para o Espaço Xis, na Biblioteca dos Barris. Sem local definido, após sua saída do Espaço Xis, em 1989, Anselmo Serrat decidiu ocupar a área do antigo aeroclube, na Boca do Rio. O circo ficou lá até 1996, quando conquistou o espaço em Pituaçu, onde permanece até a atualidade. Neste novo espaço, a Escola Picolino cresceu e virou Associação Picolino de Artes do Circo, uma organização com títulos de Utilidade Pública Municipal e Estadual, tendo seu funcionamento legalizado, com alvará de funcionamento. A luta travada durante anos por Anselmo Serrat na conquista de um local para o Circo Picolino foi finalmente reconhecida.

A Escola Picolino de Artes do Circo, através de sua metodologia de Arte-Circo-Educação, tem atendido centenas de crianças, adolescentes e jovens, prioritariamente os que se encontram em desvantagem social, vindos na sua maioria, das camadas sociais populares de Salvador e Região Metropolitana. Os alunos têm aulas de circo e atividades diversas de aprendizagens, como suporte à educação básica.

1 Verônica Tamaoki estudou artes circenses, entre 1979 e 1982, pela primeira escola de circo do Brasil, a Academia Piolin de Artes Circenses. Como equilibrista e malabarista, se apresentou em circos, teatros, eventos, festivais, e criou o grupo Tapete Mágico. Em 1985, fundou, com Anselmo Serrat, a Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador, Bahia, na qual desempenhou o papel de professora e diretora até 1990.

2 Em homenagem ao Palhaço Picolino, que foi professor de Anselmo e Verônica, a escola de circo recebeu seu nome: Escola Picolino de Artes do Circo.

3 Endereço da Escola Picolino de Artes do Circo: Av. Octávio Mangabeira - Pituaçu, Salvador - Bahia, CEP: 41740-000. Email: circopicolino@gmail.com

Anselmo Serrat, à frente da Escola Picolino de Artes do Circo, com seu espírito empreendedor, realizou diversas parcerias com organizações não governamentais (ONGs), que se tornaram importantes para a manutenção de projetos socio-culturais da Escola Picolino, a exemplo das parcerias com o Projeto Axé,⁴ e com o Projeto Ágata Esmeralda.⁵

Foto 1: Anselmo Serrat em Viva o Circo, Ano XII: Magias & Bruxarias, 1997
Fonte: Arquivo Escola de Circo Picolino.



4 Projeto Axé – Centro de Projeto Axé de Defesa e Proteção à Criança e ao Adolescente é uma organização não governamental fundada em 1990 na cidade de Salvador Bahia (Brasil) por Cesare de Florio La Rocca, advogado e educador de origem italiana. O Projeto Axé é reconhecido em nível internacional por seu trabalho na área da educação e na defesa dos direitos das crianças, adolescentes e jovens.

https://www.google.com/search?q=projeto+ax%C3%A9+hist%C3%B3ria&rlz=1C1GGRV_enGB751GB751&oq=Projeto+Ax%C3%A9&aqs=chrome.2.69i57j0l7.8813j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

5 O nome do Projeto – “Ágata Esmeralda” – deve-se à primeira criança acolhida no Hospital dos Inocentes, em Florença, no longínquo 5 de fevereiro de 1445. Foi nessa cidade que, cerca de 25 anos atrás, o Cardeal Dom Lucas Moreira Neves encontrou-se com o Prof. Mauro Barsi. Dom Lucas lhe apresentou a dramática situação vivida por muitas crianças, adolescentes e jovens de sua arquidiocese – isto é, de Salvador. Desse encontro nasceu uma obra social que hoje atinge na Bahia mais de 7 mil crianças, acolhidas em 120 centros diferentes. <https://arquidiocesosalvador.org.br/agata-esmeralda/>

O Curso de Formação de Instrutores de Circo (1999) foi mais uma inovação de Anselmo Serrat, possibilitando que jovens circenses se qualificassem e vivessem da sua arte. Com duração de 2 anos e meio, o curso contemplava aulas teórico-vivenciais, desenvolvimento técnico-artístico, prática de circo, metodologia circense, estágio supervisionado e produção de espetáculo. Proporcionou, também, junto à Escola Picolino, a formação de novos artistas de circo, através de Curso Profissionalizante de Artistas de Circo (1991), para atuarem em qualquer circo do mundo ou serem inseridos na própria Companhia de Circo Picolino.⁶

Na produção cultural da Escola Picolino ele idealizou e realizou os seguintes projetos, que se tornaram permanentes: *Todo Mundo Vai ao Circo* (1997) e *Hoje Tem Espetáculo* (1997), que direcionavam os espetáculos da Companhia Picolino para o público estudantil das escolas públicas; *Viva o Circo* (1985), com apresentações de espetáculos temáticos de encerramento do ano letivo, envolvendo todos os alunos da escola. Desses projetos nasceram as montagens e apresentações em turnês da Companhia de Circo.

Na direção artística, Anselmo também inovou ao criar espetáculos com uma linguagem circense contemporânea, desde o ano de 1985, trazendo para o picadeiro temas da cultura popular, da literatura, do cinema, da música e das artes plásticas. Entre os anos de 1998 e 2003, sua criação artística circense foi intensa. Nesse período ele criou e dirigiu os espetáculos *Panos* (1998), uma reverência à herança africana através da representação de sua mitologia; *Batuque* (1999), que apresentava a trajetória da formação do povo brasileiro; *Circo das 1000 Faces* (2000), espetáculo construído com jovens de várias partes do mundo, com turnê pela Europa; e *Guerreiro* (2000), em homenagem ao cineasta Glauber Rocha, que reuniu no picadeiro o tradicional e o contemporâneo, a cultura popular, o cinema, o circo, a dança, a música e o teatro. Em 2001, realizou uma turnê pela França com o espetáculo *Batuque*, e uma turnê nacional com o espetáculo *Cenascotidianas*; em 2002, concebeu o espetáculo *Retratos do Brasil*, uma viagem pelas tradições das regiões brasileiras, e o espetáculo *2002 Brasa*; em 2003, montou o espetáculo *Jorge, Amado no Circo*, uma homenagem ao escritor baiano Jorge Amado.

Anselmo também promoveu o encontro de artistas e escolas de circo e a realização de espetáculos com linguagem circense contemporânea, que foram

6 Companhia Picolino - Para fortalecer sua missão e ampliar a atuação no cenário baiano, nacional e internacional, uma empresa social de Produção Cultural e Captação de Recursos para a Companhia Picolino de Artes do Circo foi criada, tendo como meta atingir diretamente seu público-alvo: médias e grandes empresas, prefeituras e grandes produtores culturais, para realizar eventos e espetáculos circenses, contribuindo assim com a manutenção dos salários e remunerações da Associação Picolino. (DOSSIÊ ESCOLA PICOLINO, 2012)

apresentados em Salvador e em diversos lugares do estado da Bahia, do Brasil e do exterior.

Anselmo Serrat foi homenageado com a Ordem do Mérito Cultural, do Ministério da Cultura, em 2007, e com diversos prêmios e reconhecimentos pela criação da Escola Picolino, resultado da ressonância do seu trabalho.



ENTREVISTA COM ANSELMO SERRAT

(Entrevista realizada em 14 de fevereiro de 2020, na residência de Anselmo Serrat, bairro de Pituaçu, Salvador-Bahia).

A entrevista aqui apresentada são fragmentos de uma longa conversa, que durou por volta de duas horas. Durante a entrevista Anselmo Serrat ficou livre para responder às perguntas dos entrevistadores. Do longo bate-papo foram destacadas as produções artísticas do guerreiro Anselmo Serrat e de seu processo de criação, pois como diretor circense, foi um inventor de sonhos.

Qual é a sua contribuição enquanto diretor de circo?

ANSELMO SERRAT: Eu fui diretor de fotografia no cinema, e nunca tive um preparo para a direção de circo. Eu aprendi a dirigir circo, no circo. Na verdade, na Picolino acabamos criando uma nova forma de fazer circo, mantendo o que tinha de tradição, os números e as técnicas, mas avançamos no sentido de fazermos espetáculos inteiros com conteúdo. Não é um espetáculo de variedades e nem de pequenos esquetes, mas um espetáculo inteiro criado ao redor de um conteúdo, fechado em torno de um tema. Não tem pretensão intelectual porque é circo. A pretensão é usar o corpo para criar histórias. Essa

é a grande contribuição que demos para o circo no Brasil. Eu não conhecia espetáculos com conteúdo.

Como iniciou essa sua forma de fazer circo?

ANSELMO SERRAT: Uma vez fui convidado para fazer o fechamento do ano da Escola Nacional⁷ e então levei o espetáculo *Bonde do Circo*, da Picolino. Nesse espetáculo, usamos o recurso da narração e o público entendeu que ali havia uma historinha. Passamos a usar cada vez menos a narrativa explicativa e deixando a explicação para o palco, para o espetáculo, e com isso montamos uma série de espetáculos. Então fizemos *Panos*, *Batuque*, *GuerReiro*. Para *GuerReiro*, estudei um ano inteiro Glauber⁸ para encontrar uma linha de conteúdo dentro do seu universo. No espetáculo *GuerReiro* não tem um apresentador, só tem um guia que entra de perna de pau falando alguns trechos. *Cenascotidianas* é um espetáculo que se passa nos dias de hoje, com a galera do circo Picolino. Na verdade, é o espetáculo que eu mais gosto da gente.

7 Escola Nacional de Circo, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), com sede na cidade do Rio de Janeiro.

8 O cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981) foi um dos criadores do movimento Cinema Novo. Produziu filmes de grande repercussão como *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Foi também escritor e ator.



Foto 2: Viva o Circo, Ano XIII: *Panos*, 1998
Fonte: Arquivo Escola de Circo Picolino

Como foram suas inspirações para os espetáculos?

ANSELMO SERRAT: Nunca tive uma metodologia para me inspirar não.

As coisas aconteciam. *Panos* é um espetáculo belíssimo; ficou um ano inteiro em cartaz, com o circo lotado direto, todo fim de semana. A inspiração veio quando eu estava na festa do Rio Vermelho, e um grupo de baianas me arroudeou. Elas dançaram para mim, se ajoelharam, pediram a bênção e eu fiquei sem entender nada; ficaram um tempo em volta de mim, depois se levantaram e foram embora. Quando elas estavam indo eu vi os panos de suas vestimentas se mexendo, em movimento, e eu disse: “esse é o próximo espetáculo”. A construção desse espetáculo foi feita toda com o acompanhamento de um pai de santo, Mutá. Primeiro, eu e Mutá conversamos muito, tivemos uns três encontros. No quarto, nos encontramos às seis horas da tarde no Santo Antônio, na Cruz do Pascoal, onde tem aquele bar com aquela vista maravilhosa. Sentamos lá umas seis horas da tarde e amanhecemos o dia, mas saí de lá com o roteiro prontinho para começar a ensaiar. *Panos* trabalhava com nove entidades, nove orixás, dez na verdade, por causa dos erês que fechavam o espetáculo.

O espetáculo *Batuque* foi uma continuidade de *Panos*, porque tem um monte de outros orixás; tem os orixás brasileiros que são os caboclos, os índios, e os marinheiros. Eu parti para estudar isso e Mutá também, e montamos o espetáculo que começava a história com a descida do Futú, que é local onde as nações guardam seus segredos, suas histórias. Nessa história, a vida na terra é ainda só lama e um lagarto desce, se mistura na lama e vai criando vida; e daí a história já vai para o candomblé, e para o maculelê. É um espetáculo sem narrativa. Não tem nenhum narrador, ninguém está contando história de ninguém, tem apenas as frases dos orixás. Era um espetáculo muito bonito com aquelas

cordas todas. A primeira parte do espetáculo era uma grade de cordas que cercava o picadeiro. O bonito era quando derubavam as cordas que separavam eles do mundo, da vida.

Então, as coisas acontecem assim..., eu sonhei com Glauber e pensei: o que o Glauber veio aparecer aqui na minha vida, rapaz? Aí começou a aparecer Glauber de tudo que era lado. Um dia recebo um livro de presente e era um livro de Glauber. Depois eu fui para biblioteca para procurar uma coisa e de repente um livro cai... plef! Quando eu pego o livro: Glauber! Aí, pronto, virou o tema do espetáculo *GuerReiro*! E as inspirações eram sempre acompanhadas com cachaça, para tratar da construção do espetáculo. Escrever até cair. Acordar no dia seguinte e ter caneta para um lado, copo por outro, papel espalhado pela casa toda, porque dessa forma eu conseguia me destravar, sem ter vergonha do que estava fazendo, para poder botar no papel, sem me censurar. A inspiração sempre vinha de algum elemento externo, não era uma coisa que parava e falava: Ah, vou fazer isso!



Foto 3: Viva o Circo,
Ano XV: *GuerReiro*,
2000
Fonte: Arquivo Escola
de Circo Picolino.

Há os espetáculos de fim de ano da Escola, que eu avisei que só dirigiria até o 15º ano, daí em diante os monitores e instrutores assumiriam. Eles fizeram belíssimos espetáculos! Enquanto isso, eu pensava nos espetáculos da Companhia Picolino e dirigia um espetáculo a cada dois, três anos. Durante os 35 anos da Picolino, sempre estive criando espetáculos e ao mesmo tempo resolvendo sua sobrevivência com luta e resistência. Isso fez parte da nossa história.

Qual seria a fronteira entre o circo e o teatro nos seus espetáculos?

ANSELMO SERRAT: Sempre existiu circo e teatro, mas a gente conseguiu fundir os dois num mesmo espetáculo. Eu não conheci ninguém que fizesse isso. Numa determinada época eu comecei até a ficar preocupado, porque o teatro exige um tipo de concentração, de ligação com o que você está fazendo com o personagem. Já o circo não permite isso: é fundamental que você esteja integralmente ligado ao equipamento que vai usar. Alguns acidentes aconteceram porque o personagem tomou conta e a pessoa não conseguiu dominar seu personagem. No teatro você pode fazer equilíbrio em cima de um arame no chão e o público fica na mesma tensão, mas no circo o artista faz o arame lá no alto, mesmo. No teatro se você tiver uma falha dá para improvisar e no circo a quatro ou cinco metros de altura, não tem como disfarçar. Hoje penso que o teatro no circo vai até o momento que você precisa usar sua concentração. Esse é o limite até mesmo no caso dos malabares, que não oferecem perigos. Já vi excelentes malabaristas se perderem por conta da transição. Não dá para fingir que você é outra coisa que não seja aquilo que tecnicamente você está fazendo.

E o diálogo entre o circo e a música?

ANSELMO SERRAT: A banda Picolino⁹ sempre foi muito importante nos espetáculos. Pedi a Jonga para fazer a música com poesias de Gregório de Matos e montamos o espetáculo *Gregório de Matos*. Falei para ele que tinha uma semana para me devolver tudo com música. Ele fez uma trilha belíssima. A Parceria do Circo Picolino com a música continua presente. Betão constrói trilhas maravilhosas. Beef fez mestrado sobre a relação da música com o corpo do artista circense e mergulhou no *Cenascotidianas*. Ele experimentava muito. A gente gostava muito de trabalhar juntos. Eu o provocava durante o espetáculo e ele improvisava em cima. Essa é outra coisa que a gente nunca tirou, o improviso com a música em cena. Nos espetáculos não adianta colocar a música e acompanhar para finalizar juntinhos, porque vai acontecer coisas no meio. Já no espetáculo *GuerReiro* a gente foi obrigada – porque tinha a questão do filme – então a música tinha que estar sincronizada com o espetáculo. Aí a gente tinha uma trilha bem amarrada.

O espetáculo tem que ter essa liberdade e o músico tem que ter liberdade também. Nunca aconteceu de terminar um número e ficar sem som. Tem acordos na linguagem: os músicos avisam quando vai terminar determinada música, ou o artista finaliza o número quando percebe que a música está no final.

Nos roteiros há espaço para improviso?

ANSELMO SERRAT: Tem momento para improviso. Têm momentos que são sincronizados e tem momento em que a banda está aí para acompanhar a improvisação. O melhor nisso era Beef que acompanhava mesmo.

9 A Banda Picolino foi criada por Anselmo Serrat para realização de seus espetáculos circenses. Seus integrantes: Jonga Lima (voz, violão e teclado), Beto Portugal (baixo e violão) e Juracy do Amor Divino, apelido Beef (guitarra), Duda Machado (bateria), André Borges (sax e sopro), e Amadeu Alves (multi-instrumentista).

Na criação dos espetáculos, boa parte das cenas e das coreografias era tirada da improvisação, a partir do palco. Eu fazia jogos tirados do teatro e quando via uma situação interessante falava: “guarda esse movimento”, ou “eu quero essa foto”, “vai todo mundo para o seu lugar, vamos desmanchar e vamos chegar nela novamente”. Mas esse é um processo que vem do teatro, na verdade.

Muitas coisas foram criadas com o apoio de coreógrafos e muitas outras colaborações. Sempre tivemos muitas colaborações nos espetáculos, na preparação dos artistas e na organização do circo, desde o primeiro professor, o palhaço Jurubeba. Ele largou a família de circo dele e veio junto com a filha, quando estávamos ainda no Circo Troca de Segredos.¹⁰ Ele trouxe conhecimentos de aéreos. Ele ensinou como montar os instrumentos aéreos, ensinou como se usava o moitão. Depois foram chegando outros instrutores. Para a formação dos artistas houve muita colaboração. Paolo,¹¹ quando chegou, disse que era professor de acrobacia e perguntou se podia dar aula. No começo ensinou um mês e viajou para França, mas depois voltou e ficou na escola por dois anos. Montou toda a parte de banquilha de báscula. Tivemos um professor cubano que era bom de saltos e solo. Foi ele que aumentou o nível dos artistas. Ele era rígido. Ele foi vice-campeão olímpico.

Mas circo é isso mesmo. Cada um copia e trabalha à sua maneira. Não tem propriedade de número. Nós resgatamos muitos números que não se usavam mais. Um exemplo é um número da escada. Um professor disse. “eu fiz escada um tempo, você quer botar no espetáculo”? Ninguém fazia escada mais e aí pensamos de fazer a escada. No circo a gente vai no ouvido, faz uma adaptação. Nós usamos muito, mas inventamos muito também.

10 Criado e instalado em 1983, em Ondina, na Avenida Oceânica, onde hoje está localizado um pequeno campo de futebol. Durante cinco anos foi um dos espaços culturais mais movimentados de Salvador.

11 Paolo Galinski é instrutor de acrobacia e atual coordenador da Escola de Circo do Vale do Capão.

Você dissocia seu processo de criação do processo de resistência do circo Picolino?

ANSELMO SERRAT: Durante esses 35 anos de Picolino, sempre estive criando espetáculos e ao mesmo tempo resolvendo nossa sobrevivência, isso faz parte da nossa história. Com tudo isso, a gente nunca parou, nós resistimos, e esse deve ser o espírito que tem que tomar conta, as pessoas têm que se apropriar, não é só Anselmo. Luana¹² mesmo se apropriou e tem espetáculos belíssimos! Hoje existe uma galera preparada; eu mesmo não tive esse preparo, eu fui fotógrafo de cinema, aprendi a dirigir no circo! Acho que a tendência é melhorar cada vez mais essa linha de espetáculo, isso não é negar a parte física, porque sem a parte física não existe circo, mas significa não fragmentar o espetáculo.

12 Luana Serrat, filha de Anselmo Serrat e de Verônica Tamaoki, é artista circense e atriz.

Fale como foi sua experiência no vale do Jiquiriçá, com a criação do “circo rural”.

ANSELMO SERRAT: Uma experiência incrível no circo rural. Fomos contemplados com um prêmio da Funarte e fizemos um trabalho belíssimo, um ano de trabalho. Convidei dois instrutores da Escola Picolino, Bárbara e Binho, para dar aula lá, e finalizamos o projeto montando um espetáculo que contava a história do Vale do Jiquiriçá, para as pessoas de lá. Elas ficaram loucas, o prefeito chorava! Depois não saiu mais editais para dar continuidade ao projeto, então resolvi não parar e montei uma estrutura para dar aula para 30 crianças, e dei continuidade sozinho. Treinei intensamente os alunos que já tinham participado da primeira etapa, fazia um treino à parte com eles e depois fiquei só monitorando, com atenção maior nos aéreos. Desta vez fizemos o espetáculo **Qual é a cor da minha alma?**, com vários poemas que falavam sobre racismo e tocavam nas questões referentes à intolerância religiosa. Temas difíceis, mas necessários nessa região.

Para finalizar, como você percebe a importância das suas produções artísticas para o cenário do circo baiano?

ANSELMO SERRAT: Eu muitas vezes não tenho noção, não! Me surpreendo quando eu leio a respeito... Pô! É mesmo, rapaz?! Fui eu quem fiz?! Na verdade, a Picolino acabou criando uma relação íntima entre o corpo circense, a música e a história contada, um diálogo que tem suas estruturas, mas que também é aberta para os improvisos. Acho que essa foi uma das contribuições que demos para a Bahia e o Brasil, fazer espetáculos circenses que se fechassem em si mesmo, que não fossem fragmentados. Essa forma de fazer circo, foi muito nossa, e esta foi a contribuição! Mas há algum tempo, eu tenho visto espetáculos assim, aqui no Brasil. Grandes espetáculos, muito lindos, todos redondinhos! A galera de São Paulo, também, é uma galera que foi fundo, até mais fundo que nós, nessa história.



CONCLUSÕES

Anselmo Serrat lutou intensamente para que a Escola Picolino de Artes do Circo se mantivesse atuante, mesmo com o seu afastamento da direção da Escola, para criar a Escola de Circo Rural, no Vale do Jequiriçá, em 2016. Atualmente, à frente da Escola Picolino, como coordenadora geral está Luana Tamaoki Serrat. Temos certeza que Luana Serrat levará adiante os projetos criados, ao longo desses 35 anos, por seu pai e sua equipe de colaboradores, assim como avançará na construção de novos projetos.

REFERÊNCIAS

ALMANAQUE PICOLINO: 18 Anos de Circo e Arteducação Revolucionária. Coord. Tiago Alves. Salvador: Associação Picolino de Artes do Circo, 2004. Não publicado.

CADERNO DE SISTEMATIZAÇÃO DO ALMANAQUE PICOLINO. Coord. Tiago Alves. Salvador: Escola Picolino de Artes do Circo; Pommar USAID, 2004. Não publicado.

DOSSIÊ ESCOLA PICOLINO: 28 anos de Arte-Circo-Educação. Salvador: Escola Picolino de Artes do Circo, 2012. Não publicado.

ELIENE BENÍCIO: é professora da Escola de Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

FABIO DAL GALLO: é professor da Escola de Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

MARIO FERNANDO BOLOGNESI: é professor visitante da Escola de Teatro/ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

SIMONE REQUIÃO: é doutoranda do PPGAC/UFBA. Professora da Escola de Teatro / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

EM FOCO

O JOGO DRAMÁTICO E
O MIMO: CORRELAÇÕES
ENTRE JEAN-MARIE
CONTY E JACQUES LECOQ

*THE DRAMATIC PLAY AND THE MIME:
CORRELATIONS BETWEEN JEAN-MARIE
CONTY AND JACQUES LECOQ*

*EL JUEGO DRAMÁTICO Y EL MIMO:
CORRELACIONES ENTRE JEAN-MARIE
CONTY Y JACQUES LECOQ*

ISMAEL SCHEFFLER

SCHEFFLER, Ismael.
O jogo dramático e o mimo: correlações entre Jean-Marie Conty
e Jacques Lecoq.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **216-247**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi134.26833>

RESUMO

O presente artigo trata sobre o mimo em uma acepção como utilizada por Jacques Lecoq. Primeiramente, são consideradas diferentes publicações da década de 1940 que exploram temas correlacionados, de autores como Chancerel, Dullin, Antonetti e Conty. À produção teórica deste último é dada maior atenção por se tratar de uma produção bibliográfica rara e por ser ele referido como influente na formação de Lecoq. Assim, são vistos alguns conceitos e exercícios propostos por Conty. Por fim, são estabelecidas relações entre esses autores com a pedagogia de Lecoq, em especial, Conty. Observa-se como a prática e terminologia do jogo dramático mimado conduziu para uma ampliação do entendimento do mimo e para a denominação do Método Mimodinâmico de Lecoq.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogia teatral. Mimo. Jacques Lecoq. Jean-Marie Conty. História do teatro francês.

ABSTRACT

This article deals with the mime in a sense as used by Jacques Lecoq. Firstly, different publications of the 1940s that explore correlated themes by authors such as Chancerel, Dullin, Antonetti and Conty are considered. The theoretical production of the latter is given more attention because it is a rare bibliographic production and because it is said to be influential in the formation of Lecoq. Thus, some concepts and exercises proposed by Conty are seen. Finally, relationships are established between these authors and Lecoq's pedagogy, especially Conty, observing how the practice and terminology of the spoiled dramatic game led to an expansion of the mime and to the denomination of the Lecoq Mimodynamic Method.

KEYWORDS:

Theatrical pedagogy. Mime; Jacques Lecoq; Jean-Marie Conty. History of the French theater.

RESUMEN

Este artículo trata sobre el mimo en un sentido como el utilizado por Jacques Lecoq. En primer lugar, se consideran diferentes publicaciones de la década de 1940 que exploran temas correlacionados, de autores como Chancerel, Dullin, Antonetti y Conty. A la producción teórica de este último se le presta mayor atención por tratarse de una producción bibliográfica rara y por ser referido como influyente en la formación de Lecoq. Así, se ven algunos conceptos y ejercicios propuestos por Conty. Por último, se establecen relaciones entre estos autores con la pedagogía de Lecoq, en particular, Conty. Se observa cómo la práctica y terminología del juego dramático mimado condujo a una ampliación del entendimiento del mimo y a la denominación del Método Mimodinámico de Lecoq.

PALABRAS CLAVE:

Pedagogía teatral. Mimo. Jacques Lecoq. Jean-Marie Conty. Historia del teatro francés.



INTRODUÇÃO

A PEDAGOGIA TEATRAL de Jacques Lecoq (1921-1999)

se distribui pelos cinco continentes a partir de sua Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Em atividade há mais de 60 anos, a escola já acolheu alunos de mais de 80 países. As influências se dão tanto no âmbito artístico quanto no pedagógico.

Lecoq resistiu durante toda sua vida em publicar sua proposta de ensino. Defendia que o aprendizado significativo deveria se dar pelo corpo, na experiência direta. A transmissão de sua pedagogia é, portanto, marcada pela oralidade. Das publicações existentes, diversas são transcrições de conferências ou entrevistas. Mesmo seu livro *Le corps poétique* [*O corpo poético*], publicado na França em 1997, é fruto de entrevistas concedidas a Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, sendo eles os organizadores do conteúdo aprovado por Lecoq.

Em aulas ou em publicações, Lecoq fez referências a algumas influências artísticas, filosóficas e pedagógicas, mas nunca se dedicou a um estudo que se aprofundasse nestas questões. Para muitos alunos e ex-alunos, por vezes, resta uma ideia de que a complexa e dinâmica pedagogia promovida pela escola de Lecoq tenha sido totalmente elaborada por ele, sendo completamente original. Para

alguns críticos, há uma falta de referenciação e créditos a elementos tomados de diferentes fontes e articulados no ensino de Lecoq.

Fato é que nem sempre a indicação de fontes encontra espaço na prática dinâmica da sala de trabalho. Muitas vezes, ainda, as próprias fontes são absorvidas e se perde a referência, tão próprias e integradas elas se tornaram.

Em parte de minha tese de doutorado *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq* (SCHEFFLER, 2013),¹ estudei a trajetória de formação de Jacques Lecoq buscando identificar elementos que poderiam ter constituído sua base pedagógica. A procura por influências se mostrou ainda mais proveitosa, na medida em que, não apenas podia tentar compreender a proposta lecoquiana como fruto de um contexto mais amplo que sua escola, mas também encontrava fontes teóricas que ajudavam a compreender aspectos da proposta de ensino.

No presente artigo, apresento, revisando e atualizando minhas pesquisas, alguns aspectos relativos à questão pedagógica do mimo. A forma de estabelecer essa abordagem se dá pela revisão de bibliografia publicada na década de 1940 – período em que Lecoq ainda realizava sua formação em educação física e iniciava no teatro –, em especial, pela escrita por Jean-Marie Conty (1904-1999).

Conty era considerado por Lecoq (2010) como uma pessoa importante em sua formação. É significativamente pouco conhecido mesmo nos estudos teatrais na França. (LORELLE, 2007).

No presente artigo, enfatizo a influência que Conty recebeu da pedagogia de Charles Dullin (1885-1949) e como esta transmissão pedagógica deve ter se dado. A ênfase sobre Conty é posta no jogo dramático e na improvisação. Apresento, além de conceitos, alguns exercícios por ele indicados.

Para uma contextualização, são mencionados alguns ambientes como a escola do Teatro do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*], dirigida por Jacques Copeau (1879-1949), a escola Atelier, de Dullin, assim como são feitas referências à Associação

1 Este artigo apresenta alguns elementos de minha pesquisa de doutorado (SCHEFFLER, 2013) que foram revistos e atualizados para esta publicação. Orientação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Apoio: bolsa sanduíche PSDE/ Capes.

Trabalho e Cultura (TEC) e à Educação Pelo Jogo Dramático (EPJD), relacionando estas a Conty e a Dullin.

Apoia este estudo também publicações de Léon Chancerel (1886 -1965), Charles Dullin e Charles Antonetti (1911-1999), além de textos de Lecoq de diferentes períodos, o que ajuda a perceber, por um lado, uma permanência de conceitos e, por outro, um aprimoramento de terminologias.

Assim, é possível passar da compreensão de Dullin e de Conty sobre a improvisação de “identificação com o mundo”, ao entendimento do mimo na pedagogia de Lecoq, refletindo também sobre o rejogo e o Método Mimodinâmico, assim denominado por Lecoq mais ao fim de sua vida.



DE PRÁTICAS A PUBLICAÇÕES: UM MAPEAMENTO GENEALÓGICO

A escola de teatro associada ao Teatro do Velho Pombal, no início da década de 1920, em Paris, dirigida por Jacques Copeau, embora tenha tido vida curta de existência (três anos), fomentou o interesse pedagógico pelo teatro, as discussões sobre a formação do ator profissional e o entendimento da potência do teatro para o desenvolvimento pessoal. Essa escola teve diversas reverberações em anos posteriores. Uma delas se deu por publicações de livros e artigos nos quais foram registradas ideias e práticas.

Léon Chancerel foi ator do Teatro do Velho Pombal e é apontado comumente como o iniciador da aplicação de jogos dramáticos na educação (PAGE, 2010). Seu trabalho com escoteiros, principiado no início da década de 1930, é reconhecido e também documentado em publicações da época como no livro «*Jeux Dramatiques*» dans *l'Éducation - introduction à une méthode* [*Jogos dramáticos* na Educação – introdução a um método] (1936), de Hélène Charbonnier-Joly e Ane-Marie Saussoy-Hussenot, no qual é registrada a prática do trabalho feito com

Chancerel (que escreveu o prefácio). Ele mesmo foi o autor do livro *Le théâtre et la jeunesse* [O teatro e a juventude] (1941) publicado poucos anos depois.

Alguns elementos são comuns com o trabalho pedagógico realizado por Charles Dullin, que também foi ator junto à companhia de Copeau. Dullin e Copeau se conheceram em 1911 e desenvolveram juntos vários trabalhos, tendo a I Guerra interrompido a parceria, retomada em 1918. Em 1919, eles romperam e seguiram carreiras separadas (SUREL-TUPIN, 1985).

Em 1920, Copeau fundou sua escola de teatro no Velho Pombal e, em 1921, Charles Dullin fundou *L'Atelier - école nouvelle du comédien* [O Ateliê - escola nova do ator], como uma companhia e como uma escola.

Ao observar a designação da instituição criada por Dullin, é possível estabelecer duas associações: a ideia do ateliê como um ambiente de ensino que pressupõe determinada postura e práticas pedagógicas ativas e o termo *école nouvelle*, aplicado para designar o movimento pedagógico que no Brasil é conhecido como Escola Nova, difundido significativamente nos anos de 1920, cujos princípios se pode reconhecer no ensino de Dullin.

Pode-se perceber em Dullin (2011, p. 28-29), as críticas ao ensino tradicional de transmissão de informações, por exemplo, em relação ao teatro na forma como era realizado pelo Conservatório Nacional:

Ao invés de trabalhar sobre as palavras, nós trabalhamos sobre sentimentos. Este método é quase inteiramente baseado na improvisação. A improvisação ensina o aluno a se conhecer; os exercícios preparatórios são destinados a lhe dar uma consciência mais clara de sua personalidade e dos meios de expressão que ele dispõe. Sem truques possíveis; um verdadeiro temperamento se distingue imediatamente, a sensibilidade, a emotividade, a inteligência se distinguem desde o princípio. Vêm em seguida a imaginação, os dons cômicos ou trágicos, e tudo isto num plano de

humanidade real, já que o aluno é obrigado a sair completamente de si mesmo e que não tem, para dar a mudança, as sonoridades de um poeta ou de um grande escritor.²

Há aqui uma concordância com os princípios da Escola Nova, na medida em que Dullin propõe um processo ativo investigativo do aluno, que é a improvisação. Improvisação que permite um autoconhecimento ao mesmo tempo que descobertas de procedimentos teatrais. A valorização da autoexpressão e das subjetividades também indicam uma pedagogia distinta de um processo de cópia de modelos, reconhecendo o valor de aspectos próprios de cada aluno.

Os princípios da Escola Nova estavam presentes na escola do Velho Pombal assim como no trabalho de Chancerel, que na introdução de «*Jeux Dramatiques*» dans *l'Éducation – introduction à une méthode* (1936), cita Adolphe Ferrière, autor de *L'école active* [A escola ativa], publicado pela primeira vez em 1922, importante teórico da Escola Nova.

Dullin publicou apenas um livro em vida: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* [Lembranças e notas de trabalho de um ator], publicado em 1946 – três anos antes de sua morte. Outros livros que o têm como autor são: *Ce sont les Dieux qu'il nous faut* [Estes são os deuses que precisamos], coletânea de textos publicados postumamente, em 1969; e *Charles Dullin. Introduction et choix de textes par Joëlle Garcia* [Charles Dullin. Introdução e escolha de textos de Joëlle Garcia], de 2011.

No que tange à improvisação, Dullin dedicou em *Souvenirs* um capítulo especialmente para apresentar em linhas gerais alguns aspectos de sua pedagogia para a formação do ator dentro de um método que ele destacou praticar há mais de vinte anos.

Charles Antonetti foi aluno de Dullin e de Étienne Decroux (1898-1991), que também foi aluno na escola do Velho Pombal e trabalhou com Dullin. Em 1946, Antonetti publicou o livro *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique* [Drama e cultura, ensaio sobre o valor educativo do jogo dramático]. Logo nas primeiras páginas, ao tratar sobre a “arte dramática dita ‘educativa’”, ele evoca Chancerel, sua prática e a publicação de *Le théâtre et la jeunesse*.

2 Todas as citações de fontes em língua estrangeira foram traduzidas por mim para o português. “Au lieu de travailler sur les mots, nous travaillons sur des sentiments. Cette méthode est presque entièrement basée sur l'improvisation. L'improvisation apprend à l'élève à se connaître ; les exercices préparatoires sont destinés à lui donner une conscience plus nette de sa personnalité et des moyens d'expression dont il dispose. Pas de trucs possibles ; un vrai tempérament se distingue tout de suite, la sensibilité, l'émotivité, l'intelligence se distinguent dès le début. Viennent ensuite l'imagination, les dons comiques ou tragiques ; et tout cela sur un plan d'humanité réelle, puisque l'élève est obligé de sortir tout de lui-même et qu'il n'a pas, pour donner le change, les sonorités d'un poète ou d'un grand écrivain.”

AMBIENTES PROPULSORES

Embora o foco deste artigo não esteja em revisitar escolas de formação teatral, é preciso, mesmo que brevemente, para contribuir com o mapeamento genealógico de conceitos e práticas pedagógicas, pontuar sobre algumas.

É indubitável a importância da escola do Velho Pombal para o teatro francês e ocidental, como já mencionado, bem como o Atelier, de Dullin que perdurou por décadas.

Pela escola de Dullin, passaram diversos atores, encenadores e professores de teatro: Jean-Louis Barrault (1910-1994), Antonin Artaud (1896-1948), Roger Blin (1907-1984), Jean Vilar (1912-1971), Pierre Valde (1907-1977), Claude Martin (1912-1964), André Clavé (1916-1981), Jean-Marie Serreau (1915-1973), Charles Antonetti, entre muitos outros. Após a libertação da França da ocupação do governo alemão (1940-1944) na II Guerra, estes referidos estiveram relacionados à TEC, criada em 1944, e a EPJD, criada em 1946.

A importância de Jean-Marie Conty para o teatro e para a educação é pouco reconhecida na França, havendo carência de estudos sobre suas contribuições para o meio teatral. Jacques Lecoq (2010), mais de um vez, reconheceu Conty como pessoa importante em sua formação, embora não tenha detalhado de que forma.

O pesquisador francês Yves Lorelle, em *Dullin-Barrault: L'éducation dramatique en mouvement [Dullin-Barrault: a educação dramática em movimento]* (2007), dedicou certa atenção a Conty e suas contribuições, tema revisado na tese brasileira *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. (SCHEFFLER, 2013)

Conty teve sua formação em engenharia e esporte, desempenhando, durante a II Guerra, no período em que a França estava ocupada pelos alemães (1940-1944), cargo de responsabilidade na formação de monitores para atuarem com educação física em instituições voltadas à juventude. Junto à Escola de Polo de Bagatelle, contribuiu com a formação de profissionais, dentre eles Jacques Lecoq,

propondo em complemento atividades de teatro. Conty era amigo de Jean-Louis Barrault e de Antonin Artaud desde antes da guerra se instaurar.³

Após a Liberação da França, em 1944, diversas lideranças de atuação artística, pedagogia e social com jovens e operários se articularam criando o TEC. Nesta associação, Dullin teve um papel influente no comitê artístico, Serreau foi secretário geral, tendo Jean-Marie Conty a função diretor educativo. Nesse contexto, os cursos de jogos dramáticos tiveram uma presença proeminente, dirigidos por ex-alunos de Dullin, dentre eles, Claude Martin, com quem Jacques Lecoq fez o curso no início de 1945.

Quase dois anos depois, a EPJD foi criada com iniciativa de Jean-Marie Conty e envolveu em sua fundação seis diretores: Jean-Louis Barrault, Roger Blin, André Clavé, Marie-Hélène Dasté (filha de Jacques Copeau) (1902-1994), Claude Martin e Jean Vilar (ROBINSON, 1990). Como bem observou Lorelle (2007) e também Page (2010), a maior parte dos seis diretores que compunham a sociedade fundadora da EPJD, e também boa parte dos professores que por ali passou, era de ex-alunos formados por Charles Dullin e, por isso, partilhavam dos mesmos princípios pedagógicos, técnicos e artísticos.

Existe, de certa forma, como aponta a pesquisadora Irène Dupret-Jargot (2009), um certo vínculo pedagógico da EPJD com a escola Atelier, mesmo que não oficial – como também foi com o TEC. Segundo ela, Conty chamou apenas ex-alunos de Dullin para ensinarem improvisação na EPJD por que esta era a referência que interessava a Conty. Para Dupret-Jargot, a EPJD difundiu as técnicas de Dullin neste campo.⁴

Se Dullin tinha seu enfoque na formação do ator profissional, o objetivo de Conty (1947f) tendia, por sua vez, ao uso do jogo dramático como meio educativo, isto é, para o desenvolvimento humano. Embora a EPJD tivesse interesse na formação de atores, mantinha preocupações com o desenvolvimento pessoal.

3 Conty acolheu Artaud em sua casa por diversas vezes. Guardou, durante os anos de internação de Artaud no sanatório de Rodez (1943-1946), cerca de 70 manuscritos de Artaud que foram publicados posteriormente pela Editora Gallimard. Foi na casa de Conty que a peça *Os Cenci*, de Artaud, teve sua primeira leitura. (LORELLE, 2007) Barrault teve ações relacionadas ao teatro desenvolvidas com Conty durante a Ocupação, inclusive em *Bagatelle*.

4 Para aprofundar sobre a EPJD e sobre Jean-Marie Conty, ver Scheffler (2020).

PUBLICAÇÕES DE JEAN-MARIE CONTY

Existem poucos escritos de autoria de Conty, sendo estes de difícil acesso e significativamente desconhecidos mesmo na França.

No periódico *Chroniques Intempestives* [Crônicas intempestivas], há no volume 3, de 1947, uma parte dedicada à EPJD, já expressa na capa: “Éducation par le jeu dramatique – Faire des vivants” [Educação pelo jogo dramático – Tornando vivos].⁵

Ali, Conty assina dois textos: *Educação pelo jogo dramático; Educação pelas Artes Plásticas – Notas reunidas pela Educação pelo Jogo Dramático*.⁶

Significativa parte do texto sobre o ensino do jogo dramático, com conteúdo um pouco mais ampliado, foi também publicado em 1947 na revista *La Maison des Jeunes* [A casa de jovens], em cinco partes entre fevereiro e outubro de 1947. (CONTY, 1947a; 1947b; 1947c; 1947d; 1947e) Essa revista (dirigida por P.A. Touchard, que também fez parte do TEC) era destinada aos jovens animadores de grupos das Casas de Jovens, vinculadas à República dos Jovens, criada em outubro de 1944, como uma ação do Estado visando organizar e favorecer os diversos movimentos de juventude após a ocupação alemã da II Guerra.

As Casas de jovens deveriam ser lugares onde os jovens dos diversos meios pudessem se reunir para encontrar formas de distração, apoio material e possibilidades de cultura.⁷ Nas edições das revistas publicadas de 1945 a 1947, identificam-se artigos com temas diversos para os movimentos juvenis relativos à cultura científica, esportiva, artística, pedagógica, política, histórica, econômica, artigos sobre movimentos da juventude – regionais, nacionais e internacionais –, sobre Albergues da Juventude, turismo, movimento operário e sindical.

As três primeiras partes publicadas em *La Maison* apresentam uma base conceitual similar a publicação em *Chroniques*. Na quarta parte, Conty (1947d) toma como exemplo a peça *A tempestade*, de Shakespeare, propondo diversos exercícios de improvisação voltados a uma montagem de peça, o que ele também realiza em *Chroniques*, nesta publicação, tomando a história bíblica de Jó em uma transposição contemporânea. (CONTY, 1947f)

5 Esta publicação foi referida por Lecoq como sendo um livro: *Faire des vivants*. Também Lorelle (2007) trata o documento como um livro (talvez pela aparência do objeto e por, na lombada, constar este título). Porém, trata-se de um periódico dividido em duas partes, como aparece na capa e sumário: *Faire des vivants* e *Chroniques* – esta com uma compilação de crônicas de diferentes autores.

6 Na primeira parte (*Faire des vivants*), além dos textos de Conty, contém outros cinco textos: Michel Garnier: *Dans le sens de la vie* (No sentido da vida); Maurice Martenot: *Lumière et décontration* (Luz e relaxamento); Maurice Martenot: *Exposé de quelques principes d'éducation musicale* (Exposição de alguns princípios da educação musical); J.-W. Bas: *Éducation et Biologie* (Educação e biologia); M.-C. Gelinier: *La mise en oeuvre des nouvelles méthodes d'éducation au point de vue économique et administratif* (Pondo em ação novos métodos de educação do ponto de vista econômico e administrativo).

7 Este contexto tinha relação com aqueles em que Conty e Lecoq estiveram relacionados entre 1941 e 1945: a Escola do Polo de Bagatelle e o TEC.

A quinta publicação em *La Maison*, Conty (1947e) deu indicações de temas, textos e filmes que poderiam ser tomados para a criação de jogos dramáticos. Referenciou uma série de peças teatrais, também temas bíblicos, da mitologia grega e egípcia, indicando filmes, romances, referiu também Barrault e as peças *Autour de la mère* e *La faim*, assim como temas da vida moderna.

Esses registros bibliográficos de autoria de Conty demonstram que ele, muito além de um simples entusiasta, fomentador e viabilizador de cursos de jogos dramáticos na Escola de Bagatelle, no TEC e na EPJD, estava em diálogo com teatristas de sua época como: Pierre Valde, Charles Antonetti, Claude Martin e Antonin Artaud (autores que cita diretamente em seus escritos), bem como Dullin e Barrault. Conty dominava a prática pedagógica, possuía uma dedicada reflexão sobre conceitos que fundamentava no teatro, na filosofia e na pedagogia.



JEAN-MARIE CONTY E O JOGO DRAMÁTICO

Em textos encontrados até o momento, de autoria de Conty, se pode perceber aspectos teóricos e indicações de exercícios que permitem compreender a visão teatral deste importante referencial de Jacques Lecoq.

Tanto em *Chroniques* quanto em *La Maison*, Conty principia evidenciando sua compreensão do jogo dramático como um meio educativo, sendo este seu interesse primeiro. Para ele, o educador deveria se servir de uma especialidade (ou técnica) particular para a formação geral do ser, diferentemente de um esteta que desenvolveria uma formação específica. O educador, Conty advertiu, deveria estar atento à tentação do valor artístico ao invés do trabalho formador.

Conty principiou seu texto subtitulando como *Sinceridade e Simulação*. Tema este também tratado por Antonetti (1946). Conty inicialmente defendia que a primeira condição para um educador, bem como para um ator (amador ou profissional),

era a sinceridade. Conty se apoiou em uma citação do ator e encenador Pierre Valde de um texto escrito sobre *O doente imaginário* – peça encenada em 1943.

Valde, que foi administrador do Atelier, de 1933 a 1937, também fez parte do TEC, estando, portanto, bastante alinhado ao universo de Dullin. Em seu texto, Valde retomava alguns aspectos já refletidos por Diderot em *Paradoxo sobre o comediante*. Contestando o ator que finge sustentado em um jogo externo de simulação, Conty (1947f, p. 77) defendia a via da sinceridade: “ser a personagem, isto é, criar em si as atitudes afetivas desta personagem, reinventar seu comportamento a partir de sentimentos experimentados de uma maneira autêntica.”⁸

Entre a simulação e a paixão autêntica, Conty (1947f) afirmou existir dois elementos interventores: a vontade e o estado afetivo. A simulação se apoiaria preponderantemente sobre a vontade: “eu quero parecer nervoso, eu vou franzir a testa”; ao passo que sentir a paixão sincera não envolveria a vontade em seu início.

Conty afirmou que as civilizações modernas exercem um forte controle social para que a criança domine seus instintos em favor da coletividade, contrapondo a este modelo, os hindus que, por sua vez, evitam de se render às suas vontades por meio de exercícios de contemplação repetidos, desenvolvendo estados afetivos – de tendência fortemente mística – que os levaria a aderir ao Universo.

O jogo dramático como meio educativo, segundo Conty (1947f), poderia ser orientado para estes dois sentidos. Conty apontou dois polos existentes no homem:

- as faculdades intelectuais, a vontade, o controle dos atos pela consciência e o senso crítico;
- e a imaginação criadora, a vida instintiva, o estado afetivo puro que, quando invade o ser inteiro, provoca o estado segundo.

Para ele, a sinceridade estaria relacionada a um estado segundo resultante da contemplação.

8 “être le personnage, c’est-à-dire créer en soi les attitudes affectives de ce personnage, réinventer son comportement à partir de sentiments éprouvés d’une manière authentique.”

Consciente dos riscos extremos deste tipo de caso, do risco da perda do auto-controle, Conty defendeu a importância do controle de si mesmo de uma maneira ativa, nem limitado pela razão, nem totalmente impulsivo – Conty tomou um exemplo de *Drama et culture*, de Antonetti (1946) para ilustrar.

A educação pelo jogo dramático tinha então, para Conty, o objetivo de equilibrar o jogo da vida entre estes dois extremos, uma necessidade absoluta para os atores que deveriam ser instrumentos perfeitos atuando de uma maneira harmoniosa diante do público. Isto, de certa forma, corresponderia a uma educação sentimental que perpassaria por um processo físico.

Na segunda parte, publicada em *La Maison* – um trecho ampliado que não aparece em *Chroniques* –, Conty (1947b) abordou com atenção a questão do relaxamento, sua importância para o ator e como isto trazia contribuições nos processos de improvisação. Conty considerava que o ser humano sofria um abarrotamento mental de informações cotidianamente – especialmente nas cidades – e afirmou que “é necessário então poder retornar constantemente a um estado psíquico neutro, que chamamos de *folha branca*.”⁹ (CONTY, 1947b, grifos do autor)

Conty compreendia que as relações psicológicas e físicas eram interligadas, afirmando que a tensão muscular remanesce e que “todo movimento, toda tensão muscular tem seu eco no plano mental.”¹⁰ (CONTY, 1947b) Este estado de tensão, nem sempre percebido, geraria diversas contradições e desgaste de energia inútil pelo sistema nervoso, levando a um rendimento deplorável.

A influência do pensamento do músico Maurice Martenot (1898-1980) sobre a importância e prática do relaxamento corporal e mental para um estado de calma interior é clara, referenciada por Conty.¹¹ Martenot também assinou dois artigos publicados juntos em *Chroniques*. Fez parte do TEC e seus discípulos desenvolviam estas práticas de relaxamento na EPJD.

Jean-Marie Conty defendia que era preciso, semelhantemente a um instrumento musical, afinar as sensações e os sentidos do corpo. Isto estaria ligado a um estado de calma interior, a um silêncio (não restrito ao auditivo), que permitiria a “afinação” muscular e o relaxamento, assegurando ao aluno calma, harmonia e liberdade.

9 “il importe donc pouvoir revenir constamment à un état psychique neutre, que l'on appelle de *plaque blanche*.”

10 “Tout mouvement, toute tension musculaire a son écho sur le plan mental.”

11 Martenot foi músico e inventor de instrumentos (como o Ondas Martenot, um dos primeiros instrumentos musicais eletrônicos, criado em 1928). Foi professor de música e desenvolveu um método que leva seu nome para a educação musical baseado nos princípios da Escola Nova e em métodos ativos. Publicou um único livro: *Le corps, expression de l'être. Se relaxer, pourquoi ? Comment ? : Kinésophie, forme particulière de relaxation* [O corpo, expressão do ser. Relaxar, por quê? Como?: Kinesofia, forma especial de relaxamento] (1977). O livro apresenta 50 anos de pesquisas de Martenot e aborda o relaxamento que aspira a uma melhor forma de viver.

Diferente dos atletas que realizam um treinamento físico regularmente e assim aprendem a dominar o corpo e a mente e não gastar energia à toa – lembremos que Conty foi jogador de basquete –, Conty defendia que os atores, que também sofrem tensões físicas e psíquicas deveriam aprender a gastar devidamente a energia. Desta feita, o ator poderia se tornar mestre de si, encontrando a sinceridade, a expressão verdadeira conduzindo ativamente os processos de improvisação.

EXEMPLIFICANDO COM EXERCÍCIOS: NASCER, DESPERTAR, DESCOBRIR – E A MÁSCARA

Na parte subtitulada *Improvisação e psicologia aplicada* (em ambas publicações: 1947c; 1947f), Conty apresentou nove exercícios de improvisação como exemplos de trabalho. Estes exercícios são caracterizados pela proposição de uma sequência de ações ou situações que o aluno deveria desempenhar, semelhantemente ao proposto por Dullin (1946) e Antonetti (1946) e que, posteriormente, também passou a ser prática de Jacques Lecoq (2010).

Em alguns dos exercícios apresentados, percebe-se certa abertura para que o aluno continuasse dando uma resolução própria à situação, abertura que o tornava, pode-se dizer, co-autor da cena, da dramaturgia, permitindo-lhe exprimir-se ao propôr sua própria visão ou sentimento, sua personalidade na cena improvisada.

O primeiro exercício que Conty relacionou era bastante simples: “Eu vejo uma maçã na macieira. Eu a pego.”¹² (CONTY, 1947f, p. 87) A partir deste exercício, Conty explicou detalhadamente o processo interno e externo da improvisação.

Conty afirmou que o exercício deveria principiar por um estado de contemplação. A partir deste estado é que o aluno faria surgir diante de seus olhos uma macieira e a maçã. “Como esta última imagem já existe nele (na coleção de suas lembranças, mais exatamente sob a forma de uma síntese de lembranças reais) a imagem maçã aparecerá com nitidez se o sujeito estabelece o silêncio interior nele mesmo.”¹³ (CONTY, 1947c)

12 “Je vois une pomme sur un pommier. Je la prends.”

13 “Comme cette dernière image existe déjà en lui (dans la collection de ses souvenirs et plus exactement sous la forme d’une synthèse de souvenirs réels) l’image pomme apparaîtra avec netteté si le sujet établit le silence intérieur en lui-même.”

Conty fez então referência às descobertas (recentes à época) que afirmavam que o cérebro humano possuiria um centro ativo do sono, um ponto sensível que exerceria uma ação paralisante sobre as outras faculdades cerebrais. Foi a partir disto que Conty (1947f, p. 88) prosseguiu:

No início de uma improvisação, a vontade do sujeito exerce uma ação em todos os pontos semelhante àquela ação do centro do sono. A auto-sugestão 'presença da maçã' se produz facilmente a partir do estado *neutro* do qual falamos anteriormente, se o sujeito souber eliminar as tensões que fervem em seu sistema nervoso.¹⁴

Conty enfatizou que o importante seria ver. Para Conty, era necessário criar primeiramente o gesto mental, precisando o gesto ideal, antes de o realizar. O sujeito, se colocando em um estado contemplativo, deixaria nascer a sensação que iria percorrer seu corpo e, sem nenhum gesto calculado, essa imagem motora se prolongaria no sistema neuro-muscular e alavancaria uma série de movimentos automaticamente.

Conty concedia grande importância ao estado neutro, também referido como folha branca [*plaque blanche*], que tem sua associação ao relaxamento muscular e a calma interior. Sua descrição remete ao estado de neutralidade visado por Lecoq para o aluno que se exercita com a máscara neutra (LECOQ, 2010), encontrando o que Lecoq se referiu como um ponto de referência, a página branca [*page blanche*] fundamental para o ator. (LECOQ, 1998) Esse estado era desejado por Lecoq como um elemento fundamental para o aluno: "um homem disponível, sem passado, neutro a princípio [...] para reconhecer a dinâmica que o cerca".¹⁵ (LECOQ, 1980, p. 204)¹⁶

Conty apresentou outro exercício com o tema do nascimento cujo objetivo era de despertar o aluno a descobrir seu próprio corpo, num frescor da primeira percepção:

Um voluntário se oferece. Ele se estende sobre o solo. Depois de alguns segundos de relaxamento, a extremidade de seus dedos se agita. Ele abre os olhos, olha entorno de si, se interessa no

14 "Au début d'une improvisation la volonté du sujet exerce une action en tous points semblable à celle du centre du sommeil. L'auto-suggestion 'présence de la pomme' se produit facilement à partir de l'état neutre dont nous avons parlé précédemment, si le sujet sait faire les distractions qui fourmillent dans son système nerveux. Il n'impose pas à sa conscience une image nouvelle en surimpression sur d'autres images, mais il a l'impression d'assister à une naissance en lui-même à partir du néant."

15 "l'uomo disponibile senza passato, neutro alla partenza, [...] i dinamismi che lo attorniano"

16 Mais sobre a relação dos princípios de Martenot, Conty e Lecoq pode ser visto em: Scheffler (2013, p. 175-181).

movimento de seus dedos. Depois ele olha seus pés, fica em pé, começa a andar.¹⁷ (CONTY, 1947f, p. 92)

Conty ainda comenta que, assim como Barrault propunha, seria possível a realização do exercício de forma analítica em um trabalho sobre cada articulação do corpo.

Chancerel (1941), ao tratar sobre o uso de máscara como recurso pedagógico para a formação do ator, descreve um exercício muito similar a este: “Nascimento da máscara – A máscara toma consciência de sua existência. Jogo dos músculos do pescoço. Levantar a cabeça. Olhar. À direita. À esquerda. Olhar suas mãos. Seus pés. Se levantar. Andar.”¹⁸ (CHANCEREL, 1941, p. 134)

Essa descrição nos remete ao exercício relatado por Dullin (1946, p. 116) *Descoberta do mundo*, propondo ainda a utilização de uma máscara:

Esforce-se em esquecer ao máximo seu corpo e seu pensamento. Deitado no chão, o rosto coberto por uma meia-máscara, relaxe procurando se anular totalmente. Um sopro leve toca suavemente seu rosto, corre sobre seu corpo; você abre os olhos e você “descobre” o mundo; o céu, a terra, a vegetação. Conforme seu temperamento, você experimenta uma sensação de plenitude, de alegria ou de força, ou mesmo de terror; você se ergue sobre suas pernas se fixando ao chão; no céu passam nuvens, há o desejo de alcançá-las ou o medo do mistério. Você vê uma fonte, você se aproxima; a água reflete sua própria imagem, você quer agarrar esta imagem, a água foge entre seus dedos... O sol aparece e você se deslumbra...¹⁹

Em Lecoq, o primeiro tema pedagógico proposto com a máscara neutra, relatado em *O corpo poético* (2010), tem o título *Despertar*: “em estado de repouso, deitados no chão e relaxados, peço aos alunos que ‘despertem pela primeira vez’. Uma vez desperta a máscara, o que ela pode fazer? Como ela pode se movimentar?”. (LECOQ, 2010, p. 72)

17 “Un volontaire s’offre. Il s’étend sur le sol. Après quelques secondes de décontraction, l’extrémité de ses doigts s’agite. Il ouvre les yeux, regarde autour de lui, s’intéresse au mouvement de ses doigts. Puis il regarde ses pieds, se met debout, s’exerce à marcher.”

18 “Naissance du masque – Le masque prend conscience de son existence. Jeu des muscles du cou. Lever la tête. Regarder. A droite. A gauche. Regarder ses mains. Ses pieds. Se lever. Marcher.”

19 “Efforcez-vous d’oublier le plus possible votre corps et as penseur. Etendu par terre, le visage couvert d’un demi-masque, décontractez-vous en recherchant l’anéantissement total. Un souffle léger frôle votre visage, court sur votre corps; vous ouvrez les yeux et vous “découvrez” le monde; le ciel, la terre, la végétation; Selon votre tempérament vous éprouverez une sensation de plénitude, de joie ou de force, ou même encore de terreur; vous vous dresserez sur vos jambes encore lourdement rivées au sol; dans le ciel passent des nuages; c’est l’envie de les atteindre ou la crainte du mystère; vous voyez une fontaine, vous en approchez; l’eau vous renvoie votre image; vous voulez saisir cette image, l’eau fuit entre vos doigts... Le soleil se montre et vous éblouit...”

A similaridade das descrições permite perceber uma relação de influências entre estes professores: Conty, Chancerel, Dullin e Lecoq.

Embora em minhas pesquisas não tenha encontrado relatos que indiquem que Conty propunha ou viabilizava exercícios e atividades com máscara nos contextos em que atuou (Bagatelle, TEC e EPJD), nessas publicações de 1947, ele demonstra que sua existência não lhe era desconhecida. Ele também sugere, semelhante ao se praticou na Escola do Teatro do Velho Pombal bem como utilizado na pedagogia de Decroux, um lenço em substituição à máscara propriamente dita:

Para combater a timidez, outro remédio existe: a máscara. O aluno que se sente isolado pela proteção da máscara crê mais facilmente em seu estado interior. Para substituir uma máscara verdadeira, um simples lenço pode ser suficiente.

A expressão de estado interno nos leva a uma última definição dos objetivos da improvisação. Trata-se de ‘ser’. Aquele que ‘é’ com intensidade não precisa ‘ter’, ou seja, dispor de meios externos, de acessórios.²⁰ (CONTY, 1947f, p. 96)

Tanto Chancerel (1941), quanto Dullin (1946) e Antonetti (1946) também abordam a questão da máscara em suas publicações. Algo que chama a atenção, em Antonetti, é o emprego do termo “máscara neutra”, primeira referência que encontrei de uso desta designação. Lecoq, que conheceu por meio de Jean Dasté, em 1945, a máscara *nobre* (como chamada na escola do Velho Pombal), passou a chamá-la de *neutra* posteriormente. Dado que a publicação de Antonetti foi referência para este texto de Conty, e que este texto era de conhecimento de Lecoq, acredito que Lecoq possa ter adotado o termo a partir de Antonetti (embora não tenha encontrado declaração de Lecoq a este respeito)²¹.

20 “Pour combattre la timidité, un autre remède existe : le masque. L’élève qui se sent isolé par la protection du masque croit plus facilement à son état intérieur. Pour remplacer un masque véritable, un simple foulard peut suffire. L’expression d’état intérieur nous conduit à une dernière définition des buts de l’improvisation. Il s’agit d’être. Celui que ‘est’ avec intensité n’a pas besoin d’‘avoir’, c’est-à-dire de disposer de moyens extérieurs, d’accessoires.”

21 Para aprofundar sobre a questão da máscara, ver Scheffler (2018).

EXEMPLIFICANDO COM EXERCÍCIOS: A IDENTIFICAÇÃO

Dullin (1946, p. 111, grifos do autor) acreditava que o princípio para a formação do ator era conduzir o aluno à percepção do mundo exterior por meio dos cinco sentidos, o que ele denominou de a “voz do mundo” [*“voix du monde”*]: “sentir antes de tentar exprimir, ‘olhar’ e ‘ver’ antes de descrever o que se viu, ‘escutar’ e ‘ouvir’ antes de responder a um interlocutor.”²²

O contato com a “voz do mundo” por meio dos sentidos iria fazer surgir a voz que vem do interior do indivíduo, que Dullin chamava de a “voz própria” [*“voix de soi-même”*] e deste encontro então nasceria a expressão.

De forma correspondente, Conty (1947f) defendeu que nos processos de improvisação havia dois movimentos complementares: um centrífugo – a contemplação da imagem que surge a partir de todas as imagens relacionadas e internalizadas, que gera a necessidade de ação – e o centrípeto (a ação).

Nesse sentido, ele afirmou que todo processo de improvisação perpassa por um processo de identificação: “No momento em que projetei a imagem da fruta, ela faz parte de mim.”²³ (CONTY, 1947f, p. 89).

A descrição de outro exercício, ajuda a compreender ainda a improvisação/ jogo dramático defendido por Conty (1947f, p. 94-95) que mostra como este processo de identificação se estende aos elementos naturais.

O mar – Acabei de terminar um barco de brinquedo. Eu vou para o mar. As ondas estão fortes. Eu não esperava descobrir um mar violento. Diversas variantes se oferecem: eu lanço meu pequeno barco na tempestade. O mar se acalma. – Eu recolho os destroços. Eu pensava trazer algo para o mar. É ele quem me dá um presente, etc.

O interesse deste tema é fazer entrar no jogo uma força natural de primeira importância. Não se trata mais apenas de uma

22 “ressentir avant de chercher à exprimer, ‘regarder’ et ‘voir’ avant de décrire ce qu’on a vu, ‘écouter’ et ‘entendre’ avant de répondre à un interlocuteur.”

23 “Au moment où j’ai projeté l’image du fruit, il fait partie de moi.”

identificação com um objeto (maçã), ou com um animal (veado), ou com um ser humano (o cego), mas com uma força da natureza: o sol, o vento, a água, o fogo.

Cada sujeito será, a sua própria maneira, o espelho desta força. Um, passivo e receoso, se deixará envolver pela água ou pelo vento. O outro, se jogará contra as ondas ou se tornará ventania. As duas atitudes procedem, uma pela identificação por contemplação (centrípeta) e a outra, pela identificação por projeção de si (centrífuga). Ao compor essas duas tendências da vida, chegamos a um estado de equilíbrio. Por exemplo, o mar se acalma. As trocas regulares se estabelecem entre ele e eu, sem dominação de qualquer tipo. No nível físico, reencontramos estas três atitudes fundamentais: puxar, empurrar, manter.²⁴

Em seu texto, Conty também citou Claude Martin, apresentado-o como um dos mais experientes educadores pelo Jogo Dramático. Referiu-se a escritos de Martin mas não informou quais. Conty descreveu um exercício proposto por ele, no qual percebemos a afinidade de procedimentos entre eles: “Você está sentado próximo do fogo. Lá fora faz frio. Você está na intimidade do fogo. O calor penetra em você.”²⁵ (CONTY, 1947f, p. 83) Neste exercício de improvisação, o que se propunha era a identificação do aluno com o fogo: “Ele se tornou fogo.”²⁶ (CONTY, 1947f, p. 83)

No exercício *O fogo*, Conty (1947f, p. 104) ainda detalha:

O exercício de identificação com o fogo é a mesma base da improvisação mimada, como aquela do nascimento do homem. Pois não se trata de imitar objetivamente o movimento das chamas, mas de tomar consciência de tudo o que está no nascimento da energia, impulso vital em nós mesmos. E o fogo é o exemplo referencial de um impulso vital imediatamente sublimado, pois ele se transforma logo em fumaça. Seu valor, como imagem artística, está em sua existência breve no presente. Ele é e ele não é mais. Em um instante, ele se torna imagem, uma linda imagem, lembrança.²⁷

24 “La mer – Je viens de terminer un bateau-jouet. Je vais vers la mer. Les vagues sont fortes. Je ne m’attendais pas à découvrir une mer violente. Diverses variantes s’offrent: je jette mon petit bateau dans la tempête. La mer se calme. - Je recueille une épave. Je croyais apporter quelque chose à la mer. C’est elle qui me fait un cadeau, etc. L’intérêt de ce thème est de faire entrer dans le jeu, une force naturelle de première importance. Il ne s’agit plus seulement d’une identification à un objet (la pomme), ou à un animal (le chevreuil), ou à un être humain (l’aveugle), mais à une force de la nature : le soleil, le vent, l’eau, le feu. Chacun sera à sa manière le miroir de cette force. L’un, passif et craintif, se laissera envelopper par l’eau ou le vent. L’autre se jettera contre les vagues ou deviendra rafale. Ces deux attitudes procedent, l’une de l’identification par contemplation (centripète), et l’autre de l’identification par projection de soi-même (centrifuge). En composant, ces deux tendances de la vie, on aboutit à l’état d’équilibre. Par exemple, la mer se calme, des échanges réguliers s’établissent entre elle et moi, sans domination d’aucune sorte. Sur le plan physique, on retrouve ces trois attitudes fondamentales : tirer, pousser, maintenir.”

25 “Vous êtes assis près du feu. Dehors il fait froid. Vous êtes dans l’intimité du feu. La chaleur vous pénètre.”; “Il est devenu feu [...]”

26 “Il est devenu feu”.

Conty (1947f, p. 104-105, tradução nossa) estabelece uma relação direta entre o trabalho de identificação do fogo com o exercício de identificação da árvore, citando Antonetti, em *Drame et culture*:

[...] O homem ‘finca raízes’ e mergulha na terra boa os prolongamentos, ao longo das quais vai subir uma força da qual ele vai se alimentar. Esta força sobe nele e o leva a um movimento ascensional de forma que seus braços vão espontaneamente se abrir e se elevar para abraçar o céu, como galhos. Todo ser vai ‘empurrar’ para o alto.

Será o mesmo para o fogo. Alimentar um fogo, se preencher de sua imagem, sentir nascer em si os movimentos interiores, que retemos até que eles tenham a força necessária. Depois soltar um movimento, uma ondulação que parte dos rins, atravessa as costas e atinge a mão.²⁸

Conty dedicou o quarto artigo *Criação de um jogo dramático: “A tempestade”* [*Création d’un jeu dramatique: ‘La tempête’*] (1947d) para demonstrar como os monitores das Casas dos Jovens poderiam trabalhar na montagem de um espetáculo a partir de improvisações.

Conty escolheu a peça *A tempestade*, de Shakespeare, sugerindo uma série de improvisações que poderiam ser orientadas para a criação de cenas que constituiriam o espetáculo. Conty afirmou que um trabalho semelhante àquele poderia garantir os objetivos educativos do enriquecimento da personalidade, mantendo o princípio “eterno” do jogo dramático: ser verdadeiro.

Conty iniciou propondo o estudo da peça e uma decupagem, identificando-se diferentes partes que dariam origem às improvisações. Dentre as partes por ele apontadas, ele sugeriu algumas improvisações: o naufrágio, identificação com o vento, o mar, Caliban (terra), Ariel (ar), a conspiração. Vários destes, relacionou a elementos naturais.

27 “L’exercice d’identification au feu est à la base même de l’improvisation mimée, comme celui de la naissance de l’homme. Car il ne s’agit pas d’imiter objectivement le mouvement des flammes, mais de prendre conscience de tout ce qui est naissance d’énergie, élan vital en nous-mêmes. Et le feu est exemple type d’un élan vital immédiatement sublimé, car il se transforme aussitôt en fumée. Sa valeur, en tant qu’image artistique, tient en son existence brève dans le présent. Il est et il n’est plus. A l’instant même, il est devenu image, très belle image, souvenir.”

28 “[...] L’homme ‘prend racine’ et plonge dans la bonne terre des prolongements, le long desquels va monter une force dont il va se nourrir. Cette force monte en lui et l’entraîne dans un mouvement ascensionnel de telle sorte que ses bras vont spontanément s’ouvrir et s’élever pour embrasser le ciel, comme des branches. Tout l’être va ‘pousser’ vers le haut.” Il “en sera de même pour le feu. Alimenter un feu, s’emplir de son image, sentir naître en soi des mouvements intérieurs, que l’on retient tant qu’ils n’ont pas la force nécessaire. Puis lâcher un mouvement, une ondulation qui part des reins, traverse l’épaule et aboutit à la main.”

Uma das propostas de Conty para o trabalho com a peça *A tempestade* foi de que se criasse um coro para imitar as ondas e o vento. Esse coro de movimento deveria sentir verdadeiramente o vento, trabalhando o ritmo, podendo envolver a marcação rítmica de um tambor, a sonoridade das Ondas Martenot ou ainda utilizar a voz. Conty defendeu que o principiante deveria sempre começar a partir da vida e não de abstrações, mas de elementos concretos. “Imaginamos isto: desejo da água – identificação com a água – movimentos das ondas.” (CONTY, 1947d); da mesma forma para o vento.

Conty propôs que não fossem fixados os movimentos do coro com grande rigor e ritmos precisos: “Assim que o impulso parte do ser interior, deve-se fazê-lo chegar a um mecanismo preciso.” A ideia de um coro não rígido também foi desenvolvida na pedagogia de Lecoq (2010), como aparece em *O corpo poético*. É muito provável que esta orientação de Conty sobre as concepções de dinâmica e a maneira de fazer funcionar um coro, com zelo pela organicidade e espontaneidade, tenha chegado a Lecoq.

O improviso, seria neste perfil de trabalho, um instrumento para o aluno se apropriar da peça e suas dinâmicas:

Para o aluno-ator profissional, a transição entre a improvisação e o estudo de uma cena escrita se fará interpretando primeiramente sem fala um tema correspondente a esta cena, isto é, abordando de uma maneira viva a situação elementar do drama. O ator tomará consciência desta situação por uma improvisação subjacente ao texto antes de representar a cena escrita.²⁹ (CONTY, 1947f, p. 108)

Outro artigo publicado por Conty, na *Circulaire Intérieure*, nº 1, periódico do TEC, em dezembro de 1944, sob o título *Inventer son corps. L'athlète, l'acteur et l'expression corporelle* [*Inventar seu corpo. O atleta, o ator e a expressão corporal*], permite reconhecer que a concepção de improvisação de Conty – abertura dos sentidos, um inventário de imagens internalizadas, a identificação com seres e elementos da natureza – já estava estabelecida neste sentido pelo menos desde

29 Il en será de même pour le feu. Alimenter un feu, s'emplir de son image, sentir naître en soi des mouvements intérieurs, que l'on retient tant qu'ils n'ont pas la force nécessaire. Puis lâcher un mouvement, une ondulation qui part des reins, traverse l'épaule et aboutit à la main.” a conscience de cette situation par une improvisation sous-jacente au texte, avant de jouer la scène écrite.”

1944 (mas seguramente antes disto também). Conty (1944, tradução nossa) se referia nesse artigo às improvisações mimadas:

Primeiramente, o sujeito se experimenta segundo as leis dos sentidos. Aprende a sentir, de um lado, o jogo das sensações passivas e, de outro, a gama dos desejos. Antes de mobilizar seus recursos, ele faz um inventário.

Depois do inventário do corpo e de sua sensibilidade, vem a invenção. Aqui, heroísmo, o desejo de ir além, ultrapassagem, se chama poesia.

Eu vejo, neste esforço poético, a extensão do ser que lança um tentáculo em direção à imagem distante e a prodigiosa contração do universo que permite ao sujeito de se identificar com o rochedo, o personagem do passado ou com o deus que parecia inacessível. Citemos Antonin Artaud: “O encavalamento das imagens e dos movimentos conduzirá, pela coalisão de objetos, de silêncios, de gritos e de ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física à base de signos e não mais de palavras.”

No mundo nascente, aparece o ator agindo, que não é mais um orador solicitando apenas as inteligências. Aparecem espectadores dotados de vida.³⁰

A citação de Artaud demonstra a existência de influências, de certa filiação das concepções de Conty, do partilhamento do desejo de uma forma de teatro mais baseada nas imagens e no movimento: uma linguagem física.

No que tange a questão da fala e da voz no teatro, Conty também pontua algo em relação à improvisação mimada. Ele propunha a não utilização da fala em várias circunstâncias, embora não recusasse a utilização da voz e tão pouco rejeitava completamente o texto. Há sem dúvida relação com a herança de Copeau – elemento este presente também na pedagogia lecoquiana.

30 “Il en est de même dans l'improvisation mimée. Tout d'abord, le sujet s'éprouve selon les lois des sens. Il s'apprend à ressentir, d'une part, le jeu des sensations passives et, d'autre part, la gamme des désirs. Avant de mobiliser ses ressources, il en fait l'inventaire. Après l'inventaire du corps et de sa sensibilité, vient l'invention. Ici heroïsme, le désir de dépassement s'appellent poésie. Je vois, dans cet effort poétique, l'extension de l'être qui lance une tentacule vers l'image lointaine et la prodigieuse contraction de l'univers qui permet au sujet de s'identifier avec le rocher, le personnage du passé ou le dieu qui semblait inaccessible. Citons Antonin Artaud : 'Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots.' Dans le monde naissant apparaît l'acteur agissant, qui n'est plus un discoureur sollicitant seulement des intelligences. Apparaissent des spectateurs doués de vie.”

Para Conty (1947c, tradução nossa)

A ligação entre a improvisação mimada e o texto falado é difícil de estabelecer. Ela não deve ser prematura, senão sentiremos inevitavelmente uma diferença entre a fala e o movimento. A fala corre o risco de ser ainda estereotipada no momento em que o movimento começa a nascer verdadeiramente da vida.³¹

A não utilização da palavra era justificada por Conty (1947f, p. 86): “as palavras perderam uma grande parte de sua eficácia, de seu valor mágico”,³² o que remete ao pensamento de Artaud (1993) sobre a palavra no teatro.

MIMAR E REJOGAR PARA LECOQ

Diversos destes exercícios de identificação com a natureza encontram referências ainda antes, na Escola do Velho Pombal, lá vivenciados por Jean e Marie-Hélène Dasté, com quem Lecoq trabalhou em Grenoble, entre 1945 e 1947.

Lecoq mesmo reconheceu que adotou deste período determinados aspectos: “na [minha] Escola, são feitos exercícios de máscara e mimo das improvisações que eu já vi junto a Dasté”.³³ (LECOQ, 1972, p. 226) Não obstante, também reconheceu que tomou elementos do trabalho de Dullin: “em matéria de ensino, eu penso prosseguir as experiências de Copeau na linha das ideias de Dullin, em um nível mais técnico, e tento trazer a essa continuidade um espírito de pesquisa e minhas próprias técnicas especializadas.”³⁴ (PERRET, 1967, p. 56, tradução nossa)

E ainda : “Copeau foi para mim uma referência, assim como Charles Dullin, da mesma família teatral. Nossa juventude se reconhecia no espírito da escola que ele havia fundado em Paris.” (LECOQ, 2010, p. 30)

Irène Dupret-Jargot, em *Charles Dullin: apports, influences et héritage* [Charles Dullin: contribuições, influências e herança], de 2009, dedicou algumas páginas para analisar as correlações entre Lecoq e Dullin. Ela apontou diversos aspectos

31 “La liaison entre l'improvisation mimée et le texte parle est difficile à établir. Elle ne doit pas être prématurée, sinon on sentira inévitablement un décalage entre la parole et le mouvement. Le parler risque d'être encore stéréotypé au moment où le mouvement commençait à naître véritablement de la vie.”

32 “Les mots ont perdu une grande partie de leur efficacité, de leur valeur magique [...]”

33 re véritablement de la vie.” “Les mots ont perdu une grande partie de leur efficacité, de leur valeur magique [...]”

34 “en matière d'enseignement, je pense poursuivre les expériences de Copeau sur le plan des idées de Dullin le praticien, sur un plan plus technique et j'essaie d'apporter à cette continuité, un esprit de recherche et mes techniques propres de spécialiste.”

em que se pode perceber similaridades tanto no programa e em princípios de estruturação da escola, quanto conceituais. “Observa-se que a pedagogia de Lecoq é paralela a de Dullin e repousa sobre as mesmas bases.”³⁵ (DUPRET-JARGOT, 2009, p. 115, tradução nossa) A pesquisadora atribuiu estas correspondências ao fato de Lecoq ter sido aluno de Claude Martin, no TEC, sendo esta a via de influências, segundo ela. No entanto, Lecoq já obteve experiências teatrais pontuais em sua formação em educação física proporcionados por Conty, este já impregnado por Dullin minimamente via Barrault e Artaud, seus amigos.

Em *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Dullin (1946) sublinha que praticava seu método há 20 anos com seus alunos. Logo, se pode entender que foi a vivência de todos ex-alunos, seja Martin, Antonetti, Barrault ou Artaud, e foi esta prática e compreensão de improvisação e de jogo dramático, ao menos significativamente, que chegou a Jean-Marie Conty, ao TEC e ao EPJD.

Observando-se essas propostas pedagógicas e os exercícios relatados, e observando-se a pedagogia de Jacques Lecoq, é preciso reconhecer uma significativa similitude.

Diversos aspectos propostos por Chancerel (1941) também eram semelhantes a experimentações feitas na Escola do Velho Pombal, como trabalhar o andar, a observação, a identificação de traços característicos explorando movimentos de animais, de tipos humanos e mesmo de elementos da natureza (plantas, mar, chuva, vento, fogo etc.). Para Lucian Stefanescu (1972, p. 50, tradução nossa), “Os exercícios de identificação com os elementos, os vegetais, os animais, remontam a Copeau, e se crermos nos testemunhos dignos de fé, Delsarte [1811-1871] foi o primeiro a pensá-los.”³⁶

Analisando publicações de Lecoq tendo em conta suas datas de publicação, é possível perceber uma evolução de termos. Em um artigo de 1968, Lecoq denominava este tipo de jogo dramático mimado – como referido por Conty – como *identificação*: “Identificação com o mundo que nos rodeia em seus dados elementares e fundamentais (ar, água, fogo...)”³⁷ (LECOQ, 1968, p. 5, tradução nossa)

35 “On observe que la pédagogie de Lecoq est parallèle a celle de Dullin et repose sur les mêmes bases.”

36 “Les exercices d’identification aux éléments, aux végétaux, aux animaux, remontent à Copeau, et si l’on en croit des témoignages dignes de foi, Delsarte fut le premier à y penser.”

37 “Identification au monde que nous entoure dans ses données élémentaires et fondamentales (air, eau, feu...)”

Posteriormente, Lecoq passou a referir-se a este tipo de improvisação como mimar, sendo este processo o seu entendimento de mimo de base, não uma linguagem artística como o mimo corpóreo de Decroux ou a pantomima tradicional de cara branca do século XIX, explorada por Marcel Marceau, no século XX.

Há uma conceituação de Conty (1947f, p. 85, tradução nossa) que pode auxiliar a compreender a diferenciação que ele fazia entre a improvisação mimada e a arte do mimo:

Confunde-se comumente ‘improvisação mimada’ e ‘mimo’ ou ‘pantomima’. O exercício do ‘mimo’ corresponde à reprodução de gestos da vida ou de profissões, reprodução de gestos estilizados, dos quais os acessórios são quase inteiramente banidos. A ‘pantomima’ é uma representação cênica, que utiliza a linguagem gestual do mimo e da qual a palavra está ausente. O ‘mimo’ supõe um trabalho prolongado de exercícios analíticos, em que o sentimento pode estar em grande parte excluído.

É então uma linguagem convencional que pede para ser decorada, muito longamente, pelos especialistas.

Uma improvisação mimada, ao contrário, é a expressão de um estado afetivo ou de um sentimento mais ou menos complexo, no curso da qual a execução correta do gesto tem apenas uma importância secundária em relação à sinceridade do sentimento. Os exercícios de improvisação são, portanto, exercícios educativos ajudando um ser humano a tomar consciência, despertar e controlar seus sentimentos. Eles não se constituem em si espetáculos.³⁸

O que Conty designou por improvisação mimada ou jogo dramático mimado, Lecoq (1997, p. 33, tradução nossa) chamou de mimo, mas mantendo a mesma função: “Não vamos confundir este mimo pedagógico com a arte do mimo”³⁹

Se a improvisação é mimada, como se refere Conty, entende-se que dentro dela haja um determinado mimo. Um mimo que, embora tenha em sua realização a

38 “On confond ordinairement ‘improvisation mimée’ et ‘mime’ ou ‘pantomime’. L’exercice du ‘mime’ correspond à la reproduction de gestes de la vie ou de métiers, reproduction de gestes stylisés, dont les accessoires sont presque entièrement bannis. La ‘pantomime’ est une représentation scénique, utilisant le langage gestual du mime, et dont la parole est absente. Le « mime » suppose un travail prolongé d’exercices analytiques, dont le sentiment peut être en grande partie exclu. C’est donc un langage conventionnel, qui demande à être par coeur, très longuement, par des spécialistes. Une improvisation mimée, au contraire, est l’expression d’un état affectif ou d’un sentiment plus ou moins complexe, au cours duquel l’exécution correcte du geste n’a qu’une importance secondaire par rapport à la sincérité du sentiment. Les exercices d’improvisation sont donc des exercices éducatifs aidant un être humain à prendre conscience, éveiller et contrôler ses sentiments. Ils ne constituent pas en eux-même des spectacles.”

39 ses données élémentaires et fondamentales (air, eau, feu...)”

centralidade do movimento (tal qual a pantomima ou o mimo corporal de Decroux), tem, no entanto, outro referencial de origem. No berço de Lecoq, jogo dramático e improvisação mimada eram os termos que denominavam o que ele passou a chamar em sua pedagogia de mimo e rejogo, elemento essencial de sua pedagogia.

Como bem definiu o pesquisador Willian Weiss a respeito de Lecoq (1972, p. 72, tradução nossa): “Ele considera o MIMO como uma ‘arte de passagem’, isto é, uma arte de pesquisa e de exploração, uma maneira de chegar à base do homem.”⁴⁰

Lecoq também utilizou posteriormente o termo rejogar: “se identificando com o mundo, rejogando-o, de todo seu ser.”⁴¹ (LECOQ, 1972, p. 41, tradução nossa) Lecoq empresta certo vocabulário do antropólogo Marcel Jousse, termos como *rejouer* [rejogar], mimodinâmica e mimagem (SCHEFFLER, 2019). Em *Anthopologie du geste* (publicado em 1969), Jousse refere que o mundo se joga sobre o ser humano e, por meio dos sentidos, este interioriza estas impressões e “rejoga” para o mundo em reação, pela expressão, no movimento corporal.⁴²

O rejogo para Lecoq corresponde a uma pesquisa pessoal. Lecoq (1995, p. 49, tradução nossa), em uma de suas últimas publicações, esta a respeito do Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), em 1995, empregou o termo Método Mimodinâmico [*Méthode Mimodinamique*] para se referir a este aspecto de sua pedagogia.

Ele se faz a partir de uma ‘pré-mimagem’ isto é, de um rejogo precedendo o ato criador em diferentes níveis do real, do mais próximo possível do idêntico, à essencialização abstrata. Picasso traçando as linhas de um touro, mima nele inconscientemente o touro e recolhe uma essencialização de todos os touros que ele viu e que sua sensibilidade física aderiu. Estas linhas portadoras de força, de impulso, misturam cheios e vazios. Elas escapam dele, transformadas pela genialidade do artista.

Antes de desenhar uma pessoa, construir uma casa, estabelecer uma cenografia, o corpo do criador deve, sem ideias anedóticas nem ilustrativas, trazer a dinâmica e conhecer o drama.⁴³

40 “Il considère le MIME comme un ‘art de passage’, c’est-à-dire, un art de recherche et d’exploration, une manière d’arriver à la base de l’homme”

41 “s’identifier au monde en le jouant, de tout son être”.

42 Para aprofundar este aspecto, ver: Scheffler (2019).

43 “Elle se fait à partir d’un ‘pré-mimage’, c’est-à-dire d’un rejeu précédant l’acte créateur à différents niveaux du réel, au plus près de l’identique, à l’essentialisation abstraite. Picasso traçant les lignes d’un taureau, mime en lui inconsciemment le taureau et récolte une essentialisation de tous les taureaux qu’il a vus et auxquels sa sensibilité physique a adhéré. Ces lignes porteuses de force, d’élan, mêlent les pleins et les vides. Elles s’échappent de lui, transformées par la génie de l’artiste. Avant de dessiner un sujet, construire une maison, établir une scénographie, le corps du créateur doit, sans idée anecdotique ni illustrative, en porter la dynamique et en savoir le drame.”

A que corresponde esta “pré-mimagem” referida por Lecoq? A uma imagem ainda embrionária, criada pelo mimo, isto é, sem a pretensão de ser uma imagem pronta para o público. “*Mimagem* de observação para o conhecimento do real, *mimagem* pré-criativa, tendo em vista realizações futuras.” (LECOQ, 2010, p. 228, tradução nossa) Lecoq em diferentes momentos se referiu a este aspecto de captar a dinâmica do movimento no mundo real: “o olhar do corpo” (LECOQ, 2010), “o olhar que passa pelo corpo”, “tocar por dentro” (LECOQ, 1995). O mimo é, portanto, um caminho de observação pelo movimento do corpo. É um método de desenvolvimento pessoal e um método de criação.

Lecoq (1995, p. 48, tradução nossa) considerava o mimo como uma forma de se fazer constatações:

O mimo, ato de infância, nos faz tomar conhecimento de sensações dinâmicas que rejogam o real em nosso corpo. Esta pedagogia da constatação pelo rejogo do vivo envolve um ato profundo de reconhecimento indispensável para perseguir uma reflexão.⁴⁴

O Método Mimodinâmico visa captar a dinâmica, os elementos essenciais que compõem, por exemplo, as labaredas de uma fogueira ou um touro. O corpo pode até ilustrar estas dinâmicas, num primeiro momento tentando ser idêntico ao fogo. Mas na medida em que desta imagem capta apenas os movimentos mais característicos, está abstraindo aquela imagem. Imagem esta que o artista não precisa necessariamente ter ao vivo diante de seus olhos, pois ele pode resgatar de suas referências vividas, da memória. Ao captar determinados elementos das labaredas ou do touro – linhas, ritmos, direções, amplitudes, níveis espaciais, pesos, concentrações de força. etc. –, o artista identifica e revela a dinâmica e pode, daí então, perceber a existência de um drama da matéria e poetizá-lo.

O rejogo é uma exploração “descompromissada” e o desenvolvimento de opções, libertando o sujeito de exigências representativas de soluções finais, permitindo o afloramento de forças estruturais e subjacentes que aparecem nos elementos.

É importante salientar um problema com relação à tradução de *Le corps poétique* para o português. Ali, alguns termos empregados dificultam o entendimento das

44 “L’acte de mimer, acte d’enfance, nous fait prendre connaissance de sensations dynamiques qui rejouent, dans notre corps, le réel. Cette pédagogie du constat par le jeu du vivant engage un acte profond de reconnaissance indispensable à la poursuite d’une réflexion. Elle apporte un contenu vivant à une parole dégagee des discours.”

propostas lecoquianas. O termo *mimar*, verbo existente em português semelhante ao verbo francês *mimer*, é traduzido como “fazer mímica” e *mime*, como “mímica”. Isto pode erroneamente levar a ideia de uma expressão de rosto e mãos no sentido da pantomima (uma linguagem artística), conduzindo exatamente ao oposto a que Lecoq se referia e que durante anos procurou esclarecer a distinção do seu entendimento. Outra palavra que dificulta a tradução, é do verbo *rejouer*, neologismo de Jousse cuja tradução é literalmente *rejogar*. Na versão brasileira consta como “reinterpretar”. O sentido é para jogar de novo, e não para interpretar de novo. O aspecto lúdico é indubitavelmente mais relevante do que o aspecto racional – seja reinterpretar um texto ou um papel no teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos constatar que no momento em que Lecoq estava em formação na educação física e no teatro (II Guerra e Liberação da França, 1941 a 1947), diferentes pessoas articuladas ao mesmo meio e permeadas por mesmos princípios publicaram sobre suas práticas pedagógicas: Chancerel (1936 e 1941), Dullin (1946), Antonetti (1946), Conty (1947). Esse aspecto é relevante na medida em que, se por um lado Lecoq aprendeu pela prática e na convivência com diferentes agentes artísticos (seja por meio de Conty, Martin, demais professores que compuseram o TEC e a EPJD, e ainda Jean e Marie-Hélène Dasté, entre diversos outros), podemos supor também que sua formação tenha se dado por meio bibliográfico.

No livro *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement* [*Jacques Lecoq, um ponto fixo em movimento*], de autoria de Patrick Lecoq (2016), há várias informações sobre a formação de Jacques Lecoq. Na elaboração do livro, foram tomados diários pessoais dele escritos entre 1941 e 1948. Em uma autorreflexão a respeito de dificuldades que estava encontrado em seu primeiro trabalho como monitor de educação física em um centro rural destinado a atender jovens, aos 20 anos de idade, é possível identificar um aspecto da personalidade de Lecoq: “Uma só

solução: a leitura. Sim, eu não li o bastante e a leitura é o único meio de se forjar um caráter, de pensar, de deduzir e de saber mais coisas. É a base da luta vital. Não me falta inteligência, mas experiência. O remédio é a leitura, a observação, a reflexão, a discussão.” (LECOQ, P., 2016, p. 30). Esse aspecto autodidata de Lecoq também pode ser reconhecido em momentos posteriores de sua vida quando buscou anos mais tarde as teorias de Marcel Jousse e Gaston Bachelard, por exemplo.

Acredito, como considerou Irène Dupret-Jargot (2009), que as influências de Dullin tenham chegado a Lecoq no curso que fez sob orientação de Claude Martin, no TEC, mas creio que elas se deram para além, no entorno do convívio com Conty e com os discípulos de Dullin no TEC e EPJD, e também por meio do estudo de livros como podem ter sido estes referidos aqui.

É difícil dar precisão sobre quanto dessas referências Lecoq absorveu, se pela convivência com práticas, se por conversas informais, se pela leitura destes autores. Sabemos que muitas vezes as influências podem se dar por inspirações; por vezes uma cena de espetáculo, a fala em uma palestra ou conversa informal podem desencadear processos potentes. Não obstante, como podemos observar a partir desses escritos de Conty, e mesmo em correlações com Dullin, Chancerel, Antonetti, Valde, Martin ou Artaud, há diversos pontos em comum que podemos reconhecer na prática que Lecoq desenvolveu ao longo de sua vida.

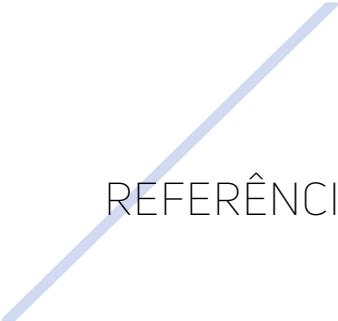
As correlações com Lecoq que podemos apontar estão nos jogos de improvisação descritos; no conceito de mimo pelo rejogo no processo de identificação com o mundo; no princípio da neutralidade e da página branca; na prática e terminologia da máscara dita neutra; no entendimento de certa característica do funcionamento do coro no teatro.

Também chama a atenção, ao final da citação de Conty (1947f, p. 94-95) sobre o exercício do mar, a indicação de três atitudes que ele considerava fundamentais: puxar, empurrar, manter. As ações de puxar e empurrar são fundamento da pedagogia de análise do movimento proposta por Lecoq, como as duas ações fundamentais, sendo o manter, para Lecoq, um jogo de equilíbrio das outras duas. Teria sido de Conty que Lecoq adotou esse fundamento? Segundo Patrick Lecoq (2016), Jacques Lecoq teria tomado estes princípios do judô. Esta questão merece

mais atenção, uma vez que as ações de puxar e empurrar aparecem em teatristas anteriores a Lecoq.

Lecoq, a meu ver, não apenas seguiu exercícios e conceitos, mas os articulou em um conjunto coerente e os desenvolveu, unindo a improvisação (mimo), a análise de movimento e o trabalho com máscaras. Estes três fundamentos caracterizam o ensino do primeiro ano na formação de atores bem como o trabalho no Laboratório de Estudo do Movimento. É certo que ele deu desenvolvimento a diferentes estilos teatrais no segundo ano do curso de formação de atores que sua escola oferece, percorrendo os territórios do melodrama, da comédia, da palhaçaria, da bufonaria, assim como da tragédia. Mas sua base pedagógica permanece a mesma.

Para finalizar, é imprescindível reconhecer as referências da Escola Nova nessa concepção pedagógica teatral. É esta abordagem que dá ao ensino praticado na escola de Lecoq até os dias de hoje seu caráter mais exploratório, sensível e criativo. São estes pressupostos – já experimentados por Copeau, Chanceler, Dullin, Antonetti, Conty entre tantos outros da primeira metade do século XX – que apoiaram a prática do mimo (improvisação mimada) e da máscara neutra.



REFERÊNCIAS

ANTONETTI, Charles. *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*. Paris: José Corti, 1946.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHANCEREL, Léon. *Le théâtre et la jeunesse*. Paris: Bourrelie, 1941.

CHARBONNIER-JOLY, Hélène; SAUSSOYUSSENOT, Anne-Marie. «Jeux Dramatiques» dans *l'Éducation*: introduction à une méthode. Paris: Théâtrale, [1936].

CONTY, Jean-Marie. *Inventer son corps. L'athète, l'acteur et l'expression corporelle. Circulaire Intérieure. CID - Culture par l'Initiation Dramatique*. n. 1, dec. 1944. [BnF: 8-RT-4501].

CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique. I) Sincérité et simulation. *La Maison des Jeunes*. Cahiers de documentation édités par la Fédération des Maisons des Jeunes, Neuilly-sur-Seine, n. 18-19, fév.-mars 1947a. Não paginado.

CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique. II- Entraînement de l'acteur athlète effectif. *La Maison des Jeunes*. Cahiers de documentation édités par la Fédération des Maisons des Jeunes, Neuillysur-Seine, n. 20, avr.-mai 1947b. Não paginado.

CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique. III- Improvisation et psychologie appliquée. *La Maison des Jeunes*. Cahiers de documentation édités par la Fédération des Maisons des Jeunes, Neuillysur-Seine, n. 21-22, juin-juil. 1947c. Não paginado.

CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique. Création d'un jeu dramatique : « La tempête ». *La Maison des Jeunes*. Cahiers de documentation édités par la Fédération des Maisons des Jeunes, Neuillysur-Seine, n. 23-24, août-sept. 1947d. Não paginado.

CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique. *La Maison des Jeunes*. Cahiers de documentation édités par la Fédération des Maisons des Jeunes, Neuilly-sur-Seine, n. 25, oct. 1947e. Não paginado.

CONTY, Jean-Marie. Éducation Par le Jeu Dramatique. Faire des vivants. *Chroniques intempestives*. n. 3, 1947f, p. 75-111.

DULLIN, Charles. *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Paris: Gallimard, 1969.

DULLIN, Charles. Charles Dullin. *Introduction et choix de textes par Joëlle Garcia*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2011.

DUPRET-JARGOT, Irène. *Charles Dullin : apports, influences et héritage*. Mémoire de Master 2. Études Théâtrales. 2009. Institut d'Études Théâtrales. Université Paris III (Sorbonne Nouvelle), Paris, 2009.

JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 2008.

LECOQ, Jacques. Du mime au théâtre - L'école Jacques Lecoq s'ouvre au public. T.E.P. (Théâtre de l'Est Parisien), *Maison de la Culture*, n. 49, p. 5, oct. 1968.

LECOQ, Jacques. L'école Jacques Lecoq (mime-mouvement-théâtre) au Théâtre de la Ville. *Le Journal du Théâtre de la Ville*, [Paris], n. 15, p. 41-42, jan. 1972.

LECOQ, Jacques. L'espressione fisica dell'attore. In: MARINIS, Marco de (org.). *Mimo e mimi: parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*. Firenze: La casa Usher, 1980. p. 201-205.

LECOQ, Jacques L.E.M. Mouvement et espace. *Actualité de la Scénographie*, n. 74, p. 48-49, 15 juin 1995.

LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.

LECOQ, Jacques. *Une conversation avec Jacques Lecoq: De la Leçon de théâtre comme ouverture vers la quête d'un « ailleurs » qu'on transmet sans le posséder... ou l'art de régler les moteurs invisibles du visible!* Entrevista concedida a Christophe Merlant, em 1998. Disponível em: <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/1/22/65/75/Jeannette/Une-conversation-avec-Jacques-Lecoq-1998.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC São Paulo : SESC SP, 2010.

LECOQ, Patrick. *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2016.

LORELLE, Yves. *Dullin-Barrault: L'éducation dramatique en mouvement*. Paris: L'Amandier, 2007.

MARTENOT, Maurice; SAÏTO, Christine. *Le corps, expression de l'être. Se relaxer, pourquoi ? Comment ?*: Kinésophie, forme particulière de relaxation. Paris: Albin Michel : Opera Mundi, 1977.

PAGE, Christiane. *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XXe siècle: aliénation ou émancipation ?* Arras: Artois Presse Université, 2010.

PERRET, Jean. Jacques Lecoq: d'abord le mouvement. *Treteaux*, n. 6, p. 54-58, nov. 1967.

ROBINSON, Jacqueline. *L'aventure de la danse moderne : 1920-1970*. Paris: Bougé, 1990.

SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. *Revista Urdimento*, v. 2, n. 32, p. 279-304, set. 2018. Disponível em : <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279>. Acesso em: 06 jul. 2020.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 9, n. 17, p. 195-227, maio 2019. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf_1 Acesso em: 06 jul. 2020.

SCHEFFLER, Ismael. Educação pelo Jogo Dramático (EPJD): uma escola de teatro francesa. *Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2020. Disponível em : <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/90984> Acesso em: 06 jul. 2020.

STEFANESCO, Lucien. *La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle : l'école Jacques Lecoq*. 1972. Thèse de Doctorat de 3^{ème} Cycle - Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 1972.

WEISS, Willian. *Du mime a l'art mimique*. Memoire de Maîtrise. 1972. Institut d'Études Théâtrales. Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 1972.

ISMAEL SCHEFFLER: é doutor em Teatro e graduado em Direção Teatral. Participou do Laboratório de Estudo do Movimento na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (2010-2011). É professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFP). Coordena o TUT – projeto de extensão institucional de teatro da UTFPR. É pesquisador, ator, cenógrafo e encenador.

EM FOCO

BEN JONSON: A NARRATIVA DE UM TEATRO QUE ATRAVESSOU TRÊS REINOS

*BEN JONSON: A NARRATIVE OF A THEATER
THAT SPANS THREE KINGDOMS*

*BEN JONSON: UNA NARRACIÓN DE UN
TEATRO QUE ABARCA TRES REINOS*

WILLIAM SOARES DOS SANTOS

SANTOS, William Soares dos.
Ben Jonson: a narrativa de um teatro que atravessou três reinos.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **248-273**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi134.33284>

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é traçar um breve painel sobre a obra teatral do escritor e dramaturgo Ben Jonson (1572-1637) e do seu lugar dentro da produção do teatro elisabetano, jacobino e carolino. A pesquisa, de caráter qualitativo, é realizada a partir de base bibliográfica, através da qual se procura traçar uma perspectiva a respeito da importância da obra dramática de Ben Jonson.

PALAVRAS-CHAVE:

Ben Jonson. Teatro Elisabetano, Jacobino e Carolino. Teatro ingles. Literatura inglesa.

ABSTRACT

The aim of this research is to outline a brief panel on the theatrical work of the writer and playwright Ben Jonson (1572-1637) and his place in the production of the Elizabethan, Jacobin and Carolinian theatre. The research, of a qualitative nature, is carried out from a bibliographical basis, through which it is sought to draw a perspective about the importance of Ben Jonson's plays.

KEYWORDS:

Ben Jonson. Elizabethan, Jacobean and Carolinian theatre. English theatre. English literature.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es esbozar un breve panel sobre el trabajo teatral del escritor y dramaturgo Ben Jonson (1572-1637) y su lugar en la producción del teatro isabelino, jacobino y caroliniano. La investigación, de naturaleza cualitativa, se lleva a cabo desde una base bibliográfica, a través de la cual se busca dibujar una perspectiva sobre la importancia de las obras de Ben Jonson.

PALABRAS CLAVE:

Ben Jonson. Teatro isabelino, jacobino y caroliniano. Teatro inglés Literatura inglesa.



INTRODUÇÃO

O PERÍODO DO RENASCIMENTO INGLÊS foi um dos momentos mais ricos de produção filosófica, científica e cultural da história da Inglaterra. Foi na dinâmica criativa deste movimento que se deu, por exemplo, a emergência do teatro elisabetano (e jacobino), o que propiciou a produção de alguns dos nomes mais importantes da literatura e da dramaturgia inglesa. Sem sombra de dúvidas, hoje já é bastante claro para a crítica especializada que William Shakespeare (1564-1616) foi o maior deles. No entanto, ele não foi o único. Outros escritores e dramaturgos do período deixaram a sua marca devido à qualidade e à inovação de seus trabalhos literários e dramáticos. Nomes como George Chapman (1559-1634), Christopher Marlowe (1564-1593), John Marston (1576-1634) e Ben Jonson (1572-1637), entre outros, também são importantes quando procuramos compreender a produção cultural e, particularmente, a dramaturgia do período.

Nesta pesquisa, traço um breve perfil da vida e do trabalho de Ben Jonson com enfoque em sua produção dramática, a fim de pesquisar a importância de sua obra no conjunto da produção teatral do Renascimento inglês.

Escritor, intelectual e dramaturgo contemporâneo de William Shakespeare, Jonson é muito conhecido pelo elogio que fez a Shakespeare na primeira coletânea das peças do bardo de Avon, em 1623, em uma publicação que é hoje conhecida como

The First Folio é considerada uma das mais importantes publicações do mundo ocidental por conter grande parte da obra de Shakespeare e, sem a qual, muitas de suas peças estariam perdidas para sempre. Mas a obra de Ben Jonson é muito mais vasta, indo muito além do belo texto de elogio a William Shakespeare.

Ben Jonson é considerado por muitos especialistas como o segundo dramaturgo mais importante do Renascimento inglês, apesar disso e, embora tenha tido uma produção artística prolífica que inclui, além das peças, poemas e mascaradas,¹ não escreveu tantas obras para teatro quanto Shakespeare, nem teve a habilidade de construir, como este, um patrimônio que lhe garantisse fortuna na maturidade. A sua personalidade complexa e belicosa levou-o a se envolver em várias controvérsias ao longo da vida, sendo a mais grave delas a de, em sua juventude, ter sido condenado à morte por duelar e matar um colega do teatro, sendo salvo por sua formação intelectual privilegiada e por seu conhecimento de latim. Ainda que tenha recebido do Rei James I o título de poeta laureado do reino, com todas as benesses da insígnia, não deixou de ter peças censuradas ao longo da vida, tendo sido preso por isso, o que, também contribuiu para que ele não tivesse uma produção dramática mais constante. A sua produção irregular, no entanto, não impede que hoje possamos ver a sua obra como uma das principais da dramaturgia do Renascimento inglês.

O Renascimento pode ser caracterizado como um movimento intelectual e social de caráter bastante abrangente. Inicialmente desenvolvido a partir do século XIII na Itália, na cidade estado de Florença, ganhou dimensão e maturidade com o tempo, tendo se espalhado e influenciado grande parte do continente europeu de sua época. O Renascimento se caracterizou pelo desenvolvimento do pensamento científico, filosófico e cultural e, em parte, na tentativa de suplantar a preponderância do pensamento religioso que caracterizava a Idade Média. Os intelectuais do Renascimento procuravam essa transformação, principalmente, através da árdua pesquisa de redescoberta, leitura e tradução dos textos da Antiguidade Clássica. Assim, textos latinos e gregos eram buscados e estudados com avidez por esses intelectuais. Dos três maiores nomes do Renascimento italiano, Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), podemos dizer que Petrarca foi o homem que encarnou, por excelência, esse espírito de busca e pesquisa. A esse respeito Greenblat (2011, p. 104), observa:

1 A mascarada (em inglês *masque*) é uma forma de entretenimento que se desenvolveu entre os séculos XVI e XVII na Europa. Com origens no teatro medieval italiano, misturava dança, teatro, canto, música e *design* de cenários e roupas em que atores utilizando máscaras (daí o seu nome) encenavam espetáculos de temas diversos.

Estudioso competente, Petrarca começou a procurar textos antigos que estavam esquecidos. Ele não foi o primeiro a fazê-lo, mas conseguiu revestir sua busca com uma urgência e um prazer renovados [...]. Copiando, comparando e corrigindo os antigos textos latinos que encontrou, Petrarca os colocou em circulação ao compartilhá-los com uma vasta rede de correspondentes para quem, depois de acordar à meia-noite para sentar à escrivaninha, ele escrevia com uma energia maníaca.

O humanismo, derivado do movimento renascentista, não se limitava ao estudo de textos clássicos, Petrarca e a sua rede de colaboradores e discípulos acreditava que toda a sua empreitada deveria servir ao homem de modo a proporcionar-lhe o engrandecimento ético. Essa perspectiva também estará presente no Renascimento inglês, que não se limitou ao teatro, mas encontrou nele uma de suas mais importantes expressões.

O Renascimento demorou para chegar à Inglaterra com toda a sua força. Dentre os motivos para essa demora, dois deles se destacam. O primeiro é a posição geográfica da Inglaterra. Sendo uma grande ilha, em uma época em que se dependia de cartas e da navegação para o estabelecimento de contato com o continente europeu, o fluxo de informações e ideias era muito lento. O segundo motivo é que a Inglaterra passou grande parte dos séculos anteriores em guerras civis que enfraqueciam a sua capacidade de negociar e de se relacionar com países do continente europeu de forma mais constante e efetiva.

A chegada do Renascimento de forma efetiva à Inglaterra influenciou a superação do teatro medieval, ligado à tradição educativa da igreja, seja no teatro de mistérios ou milagres, seja no teatro de moralidades e interlúdios. Além de se tornarem profissionais, os envolvidos com o teatro elisabetano tinham como um de seus objetivos desenvolverem uma expressão em que a arte teatral se valesse por si mesma, sem a necessidade de estar ligado à mensagem religiosa ou moral. Como um dos pilares do pensamento Renascentista era o deslocar o foco do pensamento teocêntrico para o antropocêntrico, o teatro elisabetano teve como uma de suas características mostrar o ser humano em sua complexidade.

O TEATRO ELISABETANO

O esplendor do teatro elisabetano se desenvolveu, dentre outros motivos, graças à estabilidade econômica e social conquistada pelo reinado de Elizabeth I (1533 -1603), que foi monarca da Inglaterra de 17 de novembro de 1558 a 24 de março de 1603. Antes de seu reinado, a Inglaterra havia sido corroída por anos de guerras civis e por disputas religiosas. Elizabeth I foi capaz de conter grande parte das tensões internas, estabeleceu o anglicanismo como religião oficial do reino e possibilitou a entrada da Inglaterra no mercado financeiro de sua época. Essa estabilidade política e econômica proporcionou o crescimento de cidades como Londres. Santos (2003, p. 212) nos lembra, por exemplo, que a partir da segunda metade do século XVI, Londres teve um grande desenvolvimento e, ao final do século XVI, já era uma das maiores cidades europeias, com cerca de duzentos mil habitantes.

Antes desse desenvolvimento, o teatro inglês era constituído, basicamente, por trupes de atores que, embora tenham desenvolvido e consolidado a tradição do teatro inglês, eram amadores ou semiamadores e itinerantes. No período elisabetano, os primeiros teatros foram construídos na Inglaterra e, justamente, na cidade de Londres, o que iria marcar para sempre a configuração da dramaturgia. Nas palavras de Marlene Soares dos Santos (2003, p. 213), a construção de espaços fixos para a representação de peças teatrais foi um dos marcos centrais da história do teatro moderno:

[...] um dia, alguém percebeu que os londrinos gostavam tanto de teatro que estariam até dispostos a se locomover até ele e pagar para vê-lo. A primeira tentativa se deu em 1567 com o Red Lion e não foi bem-sucedida; quase dez anos mais tarde, em 1576, foi construída a primeira casa de espetáculo inteiramente dedicada à arte de representar e que se chamou - muito apropriadamente - The Theatre. Foi um marco na história do teatro em geral e do teatro elisabetano em particular.

Com o estabelecimento de um espaço próprio, o teatro elisabetano passa a ser uma instituição cultural de muita importância para os ingleses, um espaço no qual as pessoas iam, não apenas para verem apresentações de uma peça, mas se socializarem, serem vistas, fazerem negócios e etc. O que não significa que a constituição desse espaço tenha se dado facilmente. Como eu tive a oportunidade de indicar em outra pesquisa (SANTOS: 2020, p. 94), o teatro elisabetano se desenvolveu em uma linha tênue entre opressão e permissividade:

Construído para além dos limites da cidade de Londres (os muros medievais e a barreira natural imposta pelo rio Tâmesa, o teatro se estabelece nos espaços conhecidos como sendo as *liberties*, onde ficavam os leprosários, as casa de jogos e prostituição, em um lugar estratégico entre a cidade e o campo [...], ocupando uma posição ambígua tanto geográfica (fora da cidade, mas parte dela) quanto socialmente (uma vez que atraía um público das mais diversas classes). Despertando a raiva dos puritanos e contando com a simpatia da população e da realeza, o teatro se torna, dentro da hierarquia da sociedade inglesa, um dos poucos espaços democráticos onde, quem se dispusesse a pagar, poderia ocupar o lugar que quisesse; e se constitui, também, um dos poucos espaços públicos frequentados pelas mulheres.

As ideias que chegavam do continente europeu influenciavam a produção do teatro inglês do Renascimento e é em sua produção que vemos com evidência o choque entre o antigo pensamento medieval e a tentativa de superá-lo. Em vários aspectos, o Renascimento que chegou à Inglaterra foi beneficiado pelas experiências do continente europeu, tornando a passagem do mundo medieval ao moderno um movimento inequívoco. A esse respeito Santos (1994, p. 74) observa que

O Renascimento chegou tarde à Inglaterra - no século XVI -, mas ao fazê-lo trouxe consigo algumas consequências de sua estada na Itália e na França, o que muito contribuiu para a aceleração do processo que iria levar a ilha vizinha a ingressar na Idade Moderna como já haviam feito outras nações europeias.

O teatro elisabetano surge nesse momento de tensão entre o mundo medieval que insistia em permanecer e o mundo moderno que igualmente insistia em se estabelecer, entre uma arte teatral como meio ancilar da religião e da moral e uma arte teatral como fim em si mesma, independente e autônoma.

O público do teatro se estabelece e cresce e, também, o número de teatros e companhias teatrais. A disputa por esse público ávido por novidades era grande e todos os envolvidos com o teatro tinham de dar o melhor de si. Dramaturgos como Marlowe, Shakespeare e Ben Jonson tinham formação clássica. Marlowe havia sido aluno de Cambridge, Shakespeare conhecia bem o latim e Ben Jonson o latim e o grego, além disso, todos buscavam em fontes clássicas inspirações e temas para as suas obras e foram hábeis em fazer relações com o mundo medieval e, sobretudo, em captar o espírito de sua própria época.

Ben Jonson é o que se destaca por retratar o mundo em que vivia. Enquanto autores como Shakespeare, levavam para o palco, principalmente, tramas que transportavam a plateia a outros mundos que não ao seu, através de peças históricas, situadas no passado da Inglaterra ou de outras civilizações antigas – como, por exemplo, a antiga Roma –, ou em cenários imaginados, o trabalho de Ben Jonson se caracterizou, também, por retratar a Londres de seu tempo como poucos – Shakespeare, por exemplo, possui apenas uma peça passada em Londres e que não era a de seu tempo, *As alegres comadres de Windsor*. As suas referências à Londres da Renascença e aos seus personagens inauguram uma nova face do teatro do Renascimento inglês, conhecida como “city comedies” ou “citizen plays”, trabalhos que retratam o cotidiano de Londres e seus personagens, geralmente envolvidos em questões como casamento, a busca fácil pelo enriquecimento e pela ascensão social, a ética entre cidadãos, dentre outros temas correlatos à vida cidadina.

A VIDA DE BEN JONSON

Ben Jonson nasceu no dia 11 de junho de 1572 na cidade de Westminster, Inglaterra. Infelizmente, diferentemente de Shakespeare, para o qual temos um documento que dá testemunho de seu batismo – e, por conseguinte, de seu nascimento –, no caso de Jonson, essa data faz parte da tradição oral registrada por Thomas Fuller em sua *History of The Worthies of England* de 1662 (DONALDSON, 2011, p. 58), mas há outras evidências que atestam o ano de 1572 como sendo, realmente, o ano de seu nascimento.

Os primeiros anos de sua vida foram difíceis, embora o seu pai fosse de origem nobre, ele foi encarcerado, perdeu as suas propriedades e os seus direitos de nobreza durante o período de perseguição religiosa do reinado da rainha Mary – que nasceu em 1516 e reinou de 1553 até a sua morte, em 1558. Depois de solto, ele se tornou clérigo e morreu um mês antes do nascimento de Ben Jonson. Dois anos depois de seu nascimento, a mãe de Ben Jonson se casou com um mestre pedreiro, que o criou como sendo seu filho. Jonson, no entanto, nunca deixará de ser influenciado pela figura de seu pai biológico e pela sua origem nobre.

Jonson frequentou, inicialmente, a escola em St Martin's Lane. Posteriormente, um amigo da família pagou os seus estudos na escola de Westminster, onde ele teve como um de seus professores William Camden (1551-1623), importante intelectual da época, que se tornou seu amigo e o influenciou profundamente. Ao terminar a escola, há indicações de que Ben Jonson tinha interesse de ir para a Universidade de Cambridge, mas foi cooptado por seu padrasto, que o queria como mestre pedreiro.

Após um breve período de formação e trabalho como pedreiro, Jonson se voluntariou para lutar na campanha em que a Inglaterra combatia os Países Baixos junto ao regimento de Francis Vere (1560 - 1609) em Flandres. Uma das principais fontes sobre a vida de Ben Jonson nesse período é o manuscrito de Hawthornden (1619) em que o poeta William Drummond of Hawthornden anotou suas conversas com Ben Jonson. Em suas anotações, Drummond escreve que, certa ocasião quando estava em Flandres, Jonson desafiou um dos soldados holandeses para

um combate corpo a corpo no qual ele teria matado o soldado e feito de suas armas espólio de guerra como nas batalhas clássicas. Essa narrativa é um testemunho da personalidade complexa e belicosa de Ben Jonson.

Depois do fim de seu serviço militar no continente europeu, Ben Jonson voltou para Londres e começou a trabalhar como ator e dramaturgo. Sabemos que ele atuou em peças importantes da época, como no papel de Hieronimo na peça *The Spanish Tragedy* (cerca de 1586) escrita por Thomas Kyd (1558-1594) e que foi um dos maiores sucessos do teatro elisabetano. Em 1597, Ben Jonson estava trabalhando para a companhia de teatro *Admiral's Men* atuando e escrevendo. Infelizmente, suas obras iniciais não chegaram até nós. Alguns estudiosos acreditam que *The Case is Altered* possa ser uma peça desse período e, portanto, a única da fase inicial de Ben Jonson que teria sobrevivido. Nesse mesmo ano de 1597, Jonson escreveu uma peça – hoje perdida – com Thomas Nashe, intitulada *The Isle of Dogs*, que foi censurada e suprimida. Além disso, foram expedidos mandados de prisão para os autores e atores. Thomas Nashe conseguiu escapar, mas Jonson foi preso na prisão de Marshalsea em Southwark, na parte sul do rio Tâmisa, sendo solto pouco tempo depois. Sabemos, no entanto, que no ano seguinte (1598) ele foi preso novamente – desta vez na prisão de Hogsden Fields, hoje parte de Hoxton, no lado leste de Londres – por ter matado um de seus colegas de companhia, o ator Gabriel Spenser em um duelo no dia 22 de setembro, a poucos dias da estreia de sua peça *Every man in His Humor*, que contava com William Shakespeare entre os atores. Ben Jonson chegou a ser condenado à morte, mas foi solto apelando para um recuso jurídico da época (*benefit of clergy*), ao demonstrar saber recitar trechos da Bíblia em latim. Outra informação biográfica importante desse período é que, enquanto estava na prisão, ele teria se convertido ao catolicismo sob a influência do companheiro de cela e padre jesuíta Thomas Wright. Jonson recebeu como pena um breve tempo de prisão e teve o seu dedo polegar esquerdo marcado em brasa.

Ainda no ano de 1598, a peça *Every Man in His Humour* fez sucesso o suficiente para possibilitar o seu estabelecimento como dramaturgo. Em 1599, ele apresenta outra peça, *Every Man Out of His Humor*, da qual não temos o histórico de recepção à sua época, mas que ao ser publicada, teve boas vendas. Entre o final do período elisabetano e início do jacobino, Ben Jonson se envolve em

outra controvérsia, ficando no centro do que hoje é conhecido como “The War of Theatres” (A guerra dos teatros), ao atacar alguns de seus colegas dramaturgos da época em suas peças e poemas e ser atacado por eles da mesma forma. Com a ascensão de James I ao poder, tudo indica que essa polêmica termina e os dramaturgos começam a trabalhar para se estabelecerem dentro da nova ordem.

Com a ascensão de James I, Ben Jonson conseguiu se estabelecer como um dos principais criadores de mascaradas para a corte. E, embora ele tenha criado aquelas que são consideradas as suas principais peças durante o reinado de James I, as mascaradas serão a sua mais importante forma de expressão artística durante todo o período. A era jacobina é considerada a principal de sua produção. Nela ele se estabelece como artista da corte, escreve as suas principais peças e ganha alguma estabilidade financeira.

Mas nem no, aparentemente tranquilo, começo do reinado de James I, Jonson consegue se abster de controvérsias. Em 1603, a sua peça *Sejanus*, levou-o a ser investigado, preso e interrogado pelas autoridades devido ao teor político da obra – que, no entanto, se passava na antiga Roma. E, em 1605, a sua peça *Eastward Ho!*, escrita com George Chapman e John Marston, foi censurada e levou-o novamente à prisão, da qual ele sairia com a ajuda de alguns protetores.

Jonson é considerado o primeiro poeta inglês laureado. Isso se deu quando ele, em 1616, passou a receber do Rei uma pensão de 60 Libras anuais. Talvez, devido a esse benefício, ele tenha sido motivado a publicar a reunião de suas obras no mesmo ano – da qual houve edições póstumas ampliadas em 1640 - 1641 e em 1692. Também, talvez motivado pela graça real e por sua crescente fama, ele realizou uma viagem à Escócia em 1618. A sua viagem durou até 1619. Ao retornar para a Inglaterra, ele recebeu o grau honorário de *Master of Arts* da Universidade de Oxford, título equivalente a um “*Doutor Honoris causa*” dos dias de hoje.

Ben Jonson se casou, aos vinte e dois anos, com Ann Lewis, em 1594, na igreja de St. Magnus-the-Martyr, próxima à Torre de Londres. Em seu diário, Drummond escreve que Jonson disse que a sua mulher era “megera, mas honesta”. Frase que indica que Jonson e sua mulher não teriam uma boa relação. Algo que deve ter se acentuado devido às mortes dos três filhos que conceberam. A Igreja de St. Martin

possui o registro da morte de Mary Jonson, a sua filha mais velha, em 1593, aos seis meses de idade. Em 1603 o seu filho, batizado com o nome do pai, morreu aos sete anos de idade devido à peste bubônica e o seu terceiro filho, também chamado Ben Jonson, morreu em 1635. No fim de sua vida, Ann e Jonson viviam separadamente.

Com a ascensão de Charles I, em 1625, Jonson passa a ser negligenciado na corte. Ele briga com o seu, outrora, colaborador na construção de mascaradas, Inigo Jones. O rei decide por chamar outro escritor, o que torna a sua situação ainda mais incerta. Nos anos seguintes, Jonson sofre outros reveses, como o incêndio que destruiu a sua preciosa biblioteca, em 1623, e o ataque que paralisou a maior parte de seus movimentos em 1628. Mas, ele ainda conseguiu produzir algumas mascaradas para a corte e peças para o teatro e obteve do novo rei a graça de um aumento em sua pensão anual para 100 libras, bem como um barril anual de vinho e um de cerveja.

Ben Jonson faleceu no dia 16 de agosto de 1637, em Londres, aos 65 anos de idade. Seu funeral aconteceu no dia seguinte, quando ele foi sepultado no corredor norte da Catedral de Westminster. Sobre a sua tumba foi inscrita a frase “*O rare Ben Jonson*” (Oh, raro Ben Jonson). Em 1723 o Conde de Oxford erigiu um monumento a Ben Jonson no canto dos poetas da Catedral de Westminster com a mesma inscrição de sua lápide.

A OBRA DRAMATÚRGICA DE BEN JONSON

É através do *First Folio* de Ben Jonson que temos acesso à sua obra reunida, mas ao contrário do que aconteceu com Shakespeare, que teve parte significativa de seu trabalho dramático reunido em 1623, ou seja, seis anos após a sua morte, Jonson editou o seu próprio *Folio* em vida, deixando a produção posterior à sua publicação, em 1616, de fora do volume. Assim, o acesso à sua produção também se dá através de *Quartos*² específicos. Além disso, o *First*

2 As impressões conhecidas como “*quartos*”, se constituíam de um livro cujas folhas eram divididas em duas, pela metade, e, em seguida, eram novamente dobradas, formando quatro páginas dobradas ou oito páginas cada folha. Tratava-se de publicações mais baratas, feitas com papel de menor qualidade e eram facilmente descartadas, razão pela qual poucas delas chegaram até nós.

Folio de Jonson, diferentemente daquele de Shakespeare, trazia obras que não eram apenas dramáticas, mas, também, poesia e narrativa.

Em seus 65 anos de vida, Jonson produziu cerca de 23 peças de teatro, algumas (talvez, três) não chegaram a nós e outras (duas) ficaram incompletas. Grande parte de seu sucesso teatral se deu com a comédia, gênero que possibilitou a exploração de temas do cotidiano e de seus personagens.

Ben Jonson foi um dos raros dramaturgos da Renascença inglesa que viveu em três reinados distintos. E, embora exista uma tradição que qualifica a totalidade da produção teatral inglesa desses reinados de “teatro elisabetano”, ainda assim, proponho que a visão da produção teatral de Jonson assume características diferentes em cada um desses diferentes períodos. Por isso, considero importante dividir a produção da sua obra dramática com base nos reinados em que viveu para que possamos compreender melhor as características que a sua produção assume nesses diferentes momentos.

A PRODUÇÃO TEATRAL DE BEN JONSON NO PERÍODO ELISABETANO

Matthew Steggle em um texto intitulado “Jonson in the Elizabethan period” (“Jonson no período elisabetano”) sustenta que o período elisabetano – entre 1558 e 1603 –, não apenas formou Ben Jonson, mas, também, definiu a direção de sua produção teatral nos reinados que se seguiram. Em *Every Man In His Humor* de 1598, uma de suas primeiras peças, Jonson dá uma forte indicação de uma das principais características que o seu teatro iria tomar nos anos que se seguiram: a educação da plateia através da abordagem de temas cotidianos. No prólogo dessa peça, ele escreve uma espécie de manifesto em que diz:

Ações e linguagem como os homens usam
E pessoas como a Comédia teria escolhido
Quando ela mostrasse uma imagem dos tempos,
E brincar com loucuras humanas, não com os seus crimes³
(*Every Man In His Humor*. Prologue, ll. 21-4, tradução nossa)

3 Deeds, and language
such as men do use / And
Persons such as Comedy
would choose / When she
would show an image of the
times, / And sport with hu-
man follies, not with crimes.

A citação acima fala, primeiramente, de linguagem “como os homens a utilizam”, o que mostra o compromisso do teatro de Ben Jonson de utilizar uma linguagem dramatúrgica que busca emular a fala cotidiana. Em seguida, ele se refere a pessoas que a comédia escolheria, ou seja, aponta para o compromisso de retratar ações do cotidiano, o que o afasta da grandiloquência da tragédia, com a sua busca por representar feitos heroicos de grandes personagens mitológicos ou da História. Depois, o prólogo fala de acontecimentos envolvendo questões humanas, mais uma vez, enfatizando o seu olhar para o cotidiano de seu tempo. Esse prólogo é uma das pistas daquilo que será uma das marcas mais expressivas do teatro de Jonson, aquilo que será conhecido como “city comedy”, ou “citizen play”, peças cuja principal característica é a exploração de situações do cotidiano da cidade e de seus cidadãos.

Em sua peça seguinte, *Every Man Out of His Humour* (encenada em 1599), Jonson desenvolve a ideia de teatro como terapia para as insanidades ou tolices humanas, uma concepção baseada na visão medicinal dos “humores”, muito em voga em sua época. Essa ideia tinha como premissa a reabilitação moral através da representação satírica, ou seja, ao ver personagens agindo de forma imoral no palco, o expectador seria levado à reformulação de sua própria ética ao contemplar as consequências das ações dos personagens. Essa percepção entra em confronto com outros dramaturgos que, de certa forma, buscavam um teatro de entretenimento, um teatro popular que lotasse as audições e proporcionasse lucro às suas companhias teatrais. No final do período elisabetano, de modo geral, a proposta de Jonson sucumbe ao teatro de entretenimento.

Embora o período elisabetano da produção de Jonson tenha sido marcado pela comédia, sabemos que ele também produziu as peças históricas *Robert II, King of Scots* e *Richard Crookback* que, no entanto, não chegaram até nós. É tentador pensar como Jonson teria desenvolvido o seu ideal de teatro nesse período através desses trabalhos.

De suas oito peças concebidas no período elisabetano, as que se destacam são aquelas, tais como *Every Man in His Humor*, que já apontam para características que se afirmariam no período do reinado seguinte, de James I, como, por exemplo, a de explorar personagens e situações do mundo citadino, facilmente

reconhecíveis pelos frequentadores dos teatros. Assim, a era elisabetana pode ser descrita como um período de formação para Ben Jonson, mas que mostra a potência de um dramaturgo com grande capacidade de retratar o seu tempo no palco como poucos.

A PRODUÇÃO TEATRAL DE JONSON NO PERÍODO JACOBINO

Foi no período jacobino (1603-1625) que Ben Jonson desenvolveu a maior parte de sua produção e escreveu aquelas que são consideradas as suas principais peças: *Volpone*, *The Alchemist*, *Epicoene or The Silent Woman* e *Bartholomew Fair* – para sugestões de tradução dos títulos, veja o Index deste trabalho. É, também, nesse período que ele conseguirá estabelecer conexões mais estreitas com a corte, algo que lhe dará alguma estabilidade e notoriedade no período, o que, muito provavelmente, influenciou a recepção do seu trabalho.

Ben Jonson conseguiu acesso ao centro do mundo jacobino através do complexo sistema de patronado que existia na época. No centro da vida da nova corte, uma forma de entretenimento que já existia passou a predominar: as mascaradas. Além de ser um espetáculo propício à corte, por permitir a participação de seus membros ao envolver poesia, teatro, dança, coreografia, música, canto, design e engenharia, a mascarada, invariavelmente, encenava narrativas que colocavam o rei no centro da ordem universal do império. Andrew McRae (2010, p. 25) nos informa que Ben Jonson conseguiu importantes recompensas financeiras com as mascaradas. Ele também utilizou outras formas de expressão literária, como fez em seu conjunto de poemas intitulado *Epigrams*, para mostrar o seu apreço por personalidades no centro do poder, principalmente, o rei.

Em suas principais peças escritas no período jacobino, Ben Jonson se mantém coerente com seu programa de construção dramatúrgica, compreendendo o teatro como uma forma de educação, como ele mesmo informa em sua “Epistle” (linhas 110-115), indexada na edição de uma de suas peças mais famosas, *Volpone* (2003, tradução nossa):

[...] e a minha coroa, aprovada; em que trabalhei por suas instruções e emendas, para reduzir não apenas as formas antigas, mas as maneiras da cena, a facilidade, a propriedade, a inocência, uma última, a doutrina, que é o principal fim da poesia, para informar os homens, na melhor razão de viver.⁴

A peça *Volpone* é um bom exemplo de um texto dramaturgicamente de Ben Jonson que traz alguns dos elementos de seu programa didático, tais como a crítica da ambição humana, a crítica – mesmo que indireta – às convenções teatrais e literárias antigas, ainda utilizadas por alguns de seus colegas dramaturgos da época e a crítica a comportamentos condenáveis de seu tempo, o que faz desta peça uma das mais emblemáticas da Renascença inglesa e que, ao mesmo tempo, possui uma atualidade perturbadora, ainda em nosso longínquo século XXI.

Outra peça do período é *Epicoene* que mostra o absurdo de um homem que mora no centro de Londres não suportar o barulho da cidade e, ainda mais, querer se casar com uma mulher que seja silenciosa. A solução final da peça foi revolucionária demais para época, o que levou Ben Jonson a ser interrogado pela justiça novamente. Em *Bartholmew Fair*, Jonson traz uma de suas mais geniais criações ao retratar personagens típicos de uma Londres que buscava entretenimento diverso em uma famosa feira anual, não conseguindo resistir às tentações que o mercantilismo oferecia. Na peça *The Alchemist* vemos um grupo de golpistas enganar uma série de personagens típicos da cidade, que desejam ganhar dinheiro sem o devido trabalho. Em *The Devil Is an Ass*, um demônio, enviado à Londres de 1616 para arregimentar almas para o inferno, é ludibriado pela falta de ética dos homens, o que faz com que a criatura das trevas suplique ao seu mestre para retornar para o mundo inferior, visto que Londres é muito pior. Em *Eastward Ho!*, escrita com George Chapman (1599-1634) e John Marston (1576-1634), uma jovem burguesa despreza as suas origens em busca de ascensão social ao se casar por interesse com um falso nobre e um aprendiz esquece os seus deveres para com seu mentor para se entregar às depravações típicas da cidade. Em todas essas peças encontramos descrições de uma nova ordem que surgia: o capitalismo que, com a derrocada da moral medieval, faz com que o valor do dinheiro esteja no centro da vida cotidiana (WATSON, 2003), concretizando a ideia de que o mundo moderno compra as almas dos homens em troca de poder

4 “[...] and to my crown, approved; wherein I have laboured for their instruction and amendment, to reduce not only the ancient forms, but manners of the scene, the easiness, the propriety, the innocence, at last, the doctrine, which is the principal end of poesy, to inform men, in the best reason of living.”

e de glória superficiais, em um movimento no qual o dinheiro substitui o antigo Deus da Idade Média.

A PRODUÇÃO TEATRAL DE JONSON NO PERÍODO CAROLINO

O período carolino (1625 - 1645) marca, também, uma mudança de elementos peculiares do teatro de Jonson, alguns de seus personagens aparecem, por exemplo, deslocados do núcleo citadino, mas ainda podem ser entrevistas as características que marcaram a sua produção nas fases anteriores. Nesse período, Ben Jonson produz três novas peças completas: *The Staple of News*, *The New Inn, or The Light Heart* e *The Magnetic Lady or Humours Reconciled*. Revisa e encena peças antigas – como *A Tale of a Tube* – e deixa inacabadas duas peças (*The Sad Shepeherd* e *Mortimer His Fall*). De algum modo, essas produções inacabadas refletem a sua dificuldade de se estabelecer no novo mundo que se impunha com a ascensão do rei Charles I.

Uma peça excepcional deste período é *The Staple of News*, de 1629, que satiriza uma novidade do mundo moderno: a imprensa, que surge na Inglaterra, justamente nos anos de 1620, buscando prover o povo inglês com informações sobre a Guerra dos Trinta Anos (um dos mais sangrentos conflitos da história da Europa), que acontecia no continente europeu, ao mesmo tempo em que instigava os ingleses a entrarem na guerra ao lado das tropas protestantes. O principal enredo da peça centraliza as figuras dos irmãos Pennyboy e de Lady Pecunia, símbolo da nova sociedade da época e que possui uma serva de nome *Mortgage* (*Hipoteca*, em português), em uma sátira acerba da emergente ética capitalista.

The New Inn, or The Light Heart é uma peça em que Jonson desloca o tema da corte amorosa, um dos elementos centrais da literatura Medieval, para o cenário impreciso de um albergue onde Lady Frances Frampul se apaixona por um cavaleiro melancólico, Lord Lovel, que, no entanto, sabe descrever o amor de forma tão entusiasmante que ganha o coração de Lady Frances. Embora seja desenvolvida em forma de debate, “The New Inn” é uma peça na qual o tema do *crossdressing* (ou travestismo), que havia sido muito bem explorado na peça *Epicoene*, na qual

a personagem principal da peça se revela ser do sexo oposto, volta a ser utilizado por Jonson. Nessa peça, alguns temas, antes característicos do teatro de Jonson, estão mais apagados, não encontramos com clareza o conflito citadino, uma vez que o cenário é deslocado para o mundo fechado (e de certa forma fantasioso) de um albergue, mas a sua missão educativa está presente, por exemplo, quando um dos personagens, que é o próprio Lord Lovel, tem de aprender sobre o valor da comunidade, algo que para ele é bem difícil. Além disso, a peça não deixa de trazer críticas implícitas ao seu tempo, sobretudo se levarmos em consideração a leitura de Julie Sanders (1996, p. 560, tradução nossa), para quem,

As possibilidades de texto e performance de *The New Inn* contêm argumentos implícitos a favor do debate político e social e em apoio à estrutura parlamentar: eles podem ser interpretados como potencialmente críticos dos problemas de dissolução e absolutismo da corte de Carlos I, em oposição à constituição de seus endossos.⁵

Em sua última peça completa, *The Magnetic Lady, or Humors Reconciled*, Ben Jonson traz uma trama envolvendo uma rica dama, Lady Loadsome, sua sobrinha Placentia e os vários pretendentes que a rodeiam em busca, sobretudo, de herdar a sua riqueza. A trama fica mais complexa, no entanto, ao abordar o tema (espinhoso à época) da possibilidade de da gravidez ilegítima, ou fora de um casamento legalmente estabelecido. A peça foi severamente atacada pelos detratores de Ben Jonson, o que pode ter contribuído para que ela não tivesse êxito.

O período carolino será marcado pelo fim da produção de Jonson, afastado da corte por conta de seus conflitos com outros produtores de mascaradas – sobretudo, com Inigo Jones – e devido à sua saúde precária que, nos últimos anos de vida, o levou à pobreza e a passar grande parte do tempo na cama. As suas últimas peças completas não tiveram o mesmo sucesso das escritas no período jacobino. Em seu último trabalho para o teatro, *The Sad Sheperd*, que ficou incompleto, Jonson, recria uma floresta de Sherwood longínqua de seu tempo, e que, de muitas maneiras, reflete o seu posicionamento, agora deslocado, no reinado de Charles I. Em seu texto, *Ben Jonson, Dramatist* (1984), Anne Barton lê esta última produção de Jonson como uma obra nostálgica, na qual o autor olha para o seu passado na tentativa de criar uma narrativa de continuidade com o presente.

5 “The playtext and performance possibilities of *The New Inn* contain implicit arguments in favour of political and social debate and in support of the parliamentary structure: these can be interpreted as potentially critical of Caroline court poches of dissolution and absolutism as opposes to constituting endorsements of them”.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ben Jonson é menos um autor que buscou retratar a eternidade em suas peças, mas aquele que mostrou as circunstâncias de sua época. Se compararmos a produção teatral de Ben Jonson com a de Shakespeare, por exemplo, descobriremos que é na obra de Ben Jonson que encontraremos o melhor retrato da Inglaterra de seu tempo. É em suas comédias de costumes – as *citizen comedies* ou *city comedies* – que teremos melhor conhecimento dos personagens reais da Inglaterra elisabetana, jacobina e carolina, com os seus nobres, seus bandidos, falsários, cidadãos que tentavam subir na escala social, com seus negócios e sua visão de mundo.

Vários são os locais da cidade de Londres, de Westminster ou de suas circunvizinhanças que são imortalizados em suas peças. Lugares como Isle of Dogs, Moorfields, Blackfriars, Pimlico, Puddle Wharf, Fish Street, entre outros, são vividamente descritos em suas peças. De certo modo, Jonson cria uma imagem da cidade moderna em sua obra, sendo um dos primeiros autores a mostrar a complexidade da vida urbana. Em suas peças é comum ver o lado negativo da cidade – seus vícios, personagens que buscam ganho fácil ou subir de posto na escala social, mas que acabam sendo castigados –, e, também, o seu lado positivo – a sua tentativa de estabelecer ordem e justiça e o estímulo da vida em comunidade. Em suas peças, o mercantilismo, gérmen do capitalismo, aparece como um dos elementos centrais das relações do mundo novo que se formava e dava, ao mesmo tempo, configuração à cidade. A esse respeito, Ian Donalson (2011, p. 22, tradução nossa) observa que,

Como Dickens, que tanto admirava suas peças, Jonson criou uma visão da cidade moderna como um lugar ocupado, misterioso e labiríntico, repleto de vida excêntrica. Ele ajudou a inventar o novo gênero de comédia da cidade que reflete intrigantemente a Londres jacobina de volta a si mesma.⁶

A produção de teatral de Ben Jonson, como vimos, sofre influências dos reinados em que viveu, mas, ao mesmo tempo, permanece fiel aos ideais da Renascença,

6 “Like Dickens, who so admired his plays, Jonson created a vision of the modern city as a busy, mysterious and labyrinthine place, teeming with eccentric life. He helped to invent the new genre of city comedy that intriguingly reflect the Jacobian London back to”.

tais como inicialmente estabelecido no reinado de Elizabeth I, o período que marcará profundamente toda a história do teatro inglês. Ben Jonson foi um inovador ao deslocar o cenário, o tema de suas peças para o seu cotidiano imediato. Com essa escolha, ele nos possibilita um retorno à Inglaterra de seu tempo. Mas não se tratou de um caminho fácil para ele, falar de seu próprio tempo criou armadilhas que impuseram a censura e, mesmo, o desaparecimento de suas peças.

Apesar das dificuldades, Ben Jonson foi uma artista fiel à sua obra. Suas comédias trazem um mundo citadino em constante jogo de forças em que o desequilíbrio só pode resultar em ruína para todos. Seus personagens com nomes que indicam a sua personalidade ou, em alguns casos representam alegorias tão caras ao teatro medieval, preparavam o público para uma lição na qual prevalecia a harmonia do mundo citadino.

Ao escrever sobre a recepção da obra de Ben Jonson, James Loxley (2010, p. 75) nos lembra que seis meses após a sua morte, alguns de seus admiradores publicaram um volume de elegias em sua homenagem intitulado *Jonsonus Virbius*, o que mostra que Jonson foi reconhecido em seu tempo. Podemos perceber hoje que essa publicação pode ser compreendida não apenas como reconhecimento da importância de Jonson para seus seguidores e leitores, mas, também, uma tentativa de se estabelecer um cânone literário para futuros leitores e escritores. Depois de passar um longo período, de certo modo, relegada, T. S. Elliot (1888-1956) retoma com grande força a leitura da obra de Jonson no século XX. Hoje, as peças de Ben Jonson são estudadas e representadas com regularidade, sobretudo no mundo anglo-saxão, também não é incomum a representação e adaptação de suas peças no teatro ou mesmo no cinema – veja-se, por exemplo, no Brasil a produção do filme *Mercado de Notícias*, baseado na peça *The Staple of News*, lançado em 2014, com roteiro e direção de Jorge Furtado –, o que mostra a vitalidade e permanência de suas obras ainda nos nossos dias.

Esta pesquisa teve como objetivo traçar um breve painel do trabalho dramático de Ben Jonson, mostrando como o seu teatro se constitui uma narrativa que atravessa três reinos ingleses, mas há muito mais o que conhecer. A obra de Ben Jonson é profícua e envolve, além de sua produção teatral, uma grande obra lírica, em prosa e mascaradas. As próprias peças de Ben Jonson, no momento

em que escrevo, carecem de maior divulgação, de leitura e de estudo, ao menos no Brasil. Esta pesquisa procura, ainda que de forma muito limitada, contribuir para suprir essa lacuna, para que a obra de Ben Jonson seja mais conhecida entre nós e para que, sobretudo a sua obra dramatúrgica, venha, cada vez mais, a ser encenada e reconhecida como uma das principais expressões do teatro da Renascença inglesa.

REFERÊNCIAS

- BARTON, Anne. *Ben Jonson, Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 338-351.
- DONALDSON, Ian. *Ben Jonson a Life*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- GREENBLATT, Stephen. *A virada: o nascimento do mundo moderno*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.
- JONSON, Ben. *Every Man In His Humour*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 1996.
- JONSON, Ben. *Volpone*. London: Bloomsbury, 2003. (New Mermaids). Primeira edição publicada em 1968.
- LOXLEY, James. Critical Reception. In: SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 73-83.
- MCRAE, Andrew. Jonson in the Jacobean period. In: SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 23-30.
- SANDERS, Julie. The Day's Sports Devised in the Inn': Jonson's 'The New Inn' and Theatrical Politics. *Modern Language Review*. v. 91, n. 3, p. 545-560, July 1996.
- SANTOS, Marlene Soares dos. O teatro elisabetano. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale P. et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil: Entourage Produções, 1994. p. 69-97.
- SANTOS, Marlene Soares dos. O teatro e a pólis: Shakespeare e Londres. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 213-228, 2003.
- SANTOS, William Soares dos. *Identidades masculinas em Coriolano e Antonio & Cleópatra de William Shakespeare*. São Paulo: Amavise Editora, 2020.
- STEGGLE, Matthew Steggle. Jonson in the Elizabethan period. In: SANDERS, Julie. *Ben Jonson in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 15-22.
- WATSON, Robert N. Introduction. In: JONSON, BEN, *Volpone*. London: Bloomsbury, 2003. p. vii-xxxiii. (New Mermaids). Primeira edição publicada em 1968.

APENDIX

Abaixo trago uma lista com os trabalhos de Ben Jonson. Resolvi trazer informações que não se referem apenas aos trabalhos para teatro, mas, também, a poemas, prosa e mascaradas. O objetivo aqui não é o de explanar cada obra, mas apenas o de prover os leitores com um recurso inicial de pesquisa. As traduções em português ao lado dos títulos originais ingleses são de minha autoria e podem não refletir traduções realizadas ou que ainda possam ser feitas das obras.

PRODUÇÃO TEATRAL

A Tale of a Tub (Um conto de uma banheira), comédia (c. 1596, revista e encenada em 1633; impressa em 1640).

The Isle of Dogs (A ilha dos cachorros), comédia (1597, escrita com Thomas Nashe; peça perdida).

The Case is Altered (O caso foi alterado), comédia (c. 1597-98; impressa em 1609), possivelmente escrita com Henry Porter e Anthony Munday.

Every Man in His Humour (Cada homem com o seu humor), comédia (encenada em 1598; impressa em 1601).

Every Man out of His Humor (Cada homem fora do seu humor), comédia (encenada em 1599; impressa em 1600).

Cynthia's Revels (A festa de Cynthia), (encenada em 1600; impressa em 1601).

The Poetaster (O poetastro), comédia (encenada em 1601; impressa em 1602).

Sejannus His Fall (A queda de Sejanus), tragédia (encenada em 1603; impressa em 1605).

Eastward Ho! (Para a direção leste!) comédia (encenada e impressa em 1605), em colaboração com John Marston e George Chapman.

Volpone (A Raposa), comédia (c. 1605-06; impressa em 1607)

Epicoene, or the Silent woman (Epicene, ou a mulher silenciosa), comédia (encenada em 1609; impressa em 1616).

The Alchemist (O alquimista), comédia (encenada em 1610; impressa em 1612)

Catiline His Conspiracy (A conspiração de Catilina), tragédia (encenada e impressa em 1611).

Bartholomew Fair (A feira de São Bartolomeu), comédia (encenada em 31 de outubro de 1614; impressa em 1631).

The Devil is an Ass (Diabo é um burro), comédia (encenada em 1616; impressa em 1631).

The Staple of News (A parte mais importante da notícia / Mercado de notícias), comédia (encenada em fevereiro de 1626; impressa 1631).

The New Inn, or The Light Heart (A nova hospedaria, ou a Luz do coração), comédia registrada em 19 de janeiro de 1629; impressa em 1631).

The Magnetic Lady, or Humors Reconciled (A dama magnética, ou humores reconciliados), (registrada em 12 de outubro de 1632; impressa em 1641).

The Sad Shepherd (O pastor triste) (c. 1637, impressa em 1641), peça incompleta.

Mortimer His Fall (A queda de Mortimer), peça histórica (impressa em 1641), um fragmento.

MASCARADAS

The Coronation Triumph or The King's Entertainment (O triunfo da coroação, ou O Entretenimento do Rei) (encenada em 15 de março de 1604; impressa em 1604); escrita com Thomas Dekker.

A Private Entertainment of the King and Queen on May-Day (*The Penates*) (Um entretenimento privado para o rei e a rainha no feriado de primeiro de maio) (*Os deuses da casa*) (encenada em primeiro 1 de maio de 1604; impressa em 1616).

The Entertainment of the Queen and Prince Henry at Althorp (*The Satyr*) (O entretenimento da rainha e do príncipe Henry em Althorp) (*O Sátiro*) (25 de junho de 1603; impresso em 1604).

The Masque of Blackness (A mascarada da Escuridão) (encenada em 6 de janeiro de 1605; impressa em 1608).

Hymenaei (encenada em 5 de janeiro de 1606; impressa em 1606).

The Entertainment of the Kings of Great Britain and Denmark (*The Hours*) (O entretenimento dos Reis da Grã-Bretanha e Dinamarca) (*As horas*) (24 de julho de 1606; encenada em 1616).

The Masque of Beauty (A mascarada da Beleza) (encenada em 10 de Janeiro 1608; impressa em 1608).

The Masque of Queens (A mascarada das Rainhas) (encenada em 2 de fevereiro de 1609; impressa em 1609).

The Hue and Cry After Cupid or The Masque at Lord Haddington's Marriage (O matiz e o choro depois do cupido ou a mascarada no casamento do Lord Haddington) (encenada em 9 de fevereiro de 1608; impressa, por volta de 1608).

The Entertainment at Britain's Burse (Entretenimento na Bolsa de valores Britânica) (encenada em 11 de April de 1609; dada como perdida e redescoberta em 1997).

The Speeches at Prince Henry's Barriers, or The Lady of the Lake (Os discursos nas barreiras do príncipe Henry, ou a Dama do Lago) (encenada em 6 de Janeiro de 1610; impressa em 1616).

Oberon, the Faery Prince (Oberon, o Príncipe das fadas) (encenada em 1 de janeiro de 1611; impressa em 1616).

Love Freed from Ignorance and Folly (O Amor libertado da Ignorância e da Loucura) (3 de fevereiro de 1611; impresso em 1616).

Love Restored (O Amor restaurado) (encenada em 6 de janeiro de 1612; impresso em 1616).

A Challenge at Tilt, at a Marriage (Um desafio em Tilt, em um casamento) (encenada em 27 de dezembro 1613 e em 1 de janeiro de 1614; impresso em 1616).

The Irish Masque at Court (A mascarada irlandesa na corte) (encenada em 29 de dezembro de 1613; impressa em 1616).

Mercury Vindicated from the Alchemists (Mercúrio vingado pelos alquimistas) (encenada em 6 de janeiro de 1615; impressa em 1616).

The Golden Age Restored (A idade de ouro restaurada) (encenada em 1 de janeiro de 1616; impressa em 1616).

Christmas, His Masque (Mascarada do Natal) (encenada no Natal de 1616; impressa em 1641).

The Vision of Delight (A visão do deleite) (encenada em 6 de janeiro de 1617; impressa em 1641).

Lovers Made Men, or The Masque of Lethe, or The Masque at Lord Hay's (Amantes fazem os homens ou a mascarada de Lethe, ou a mascarada junto ao Lorde Hay) (encenada em 22 de fevereiro de 1617; impressa em 1617).

Pleasure Reconciled to Virtue (O prazer reconciliado com a virtude) (encenada em 6 de janeiro de 1618; impressa em 1641).

For the Honour of Wales (Em honra ao País de Gales) (encenada em 17 de fevereiro de 1618; impressa em 1641).

News from the New World Discovered in the Moon (Notícias do Novo Mundo descoberto na lua) (encenada em 7 de Janeiro de 1620, impressa em 1641).

The Entertainment at Blackfriars, or The Newcastle Entertainment (Entretenimento no Blackfriars, ou o Entretenimento de Newcastle) (provavelmente encenada em maio de May 1620, manuscrito).

Pan's Anniversary, or The Shepherd's Holy-Day (O aniversário de Pan, ou o Dia sagrado do pastor) (provavelmente encenada em 19 de junho de 1620; impresso em 1641).

The Gypsies Metamorphosed (Os Ciganos metamorfoseados) (encenada em 3 e 5 de agosto de 1621; impresso em 1640).

The Masque of Augurs (A mascarada dos augúrios) (encenada em 6 de janeiro de 1622; impressa em 1622).

Time Vindicated to Himself and to Honours (O Tempo vingado a si mesmo e às Honras) (encenada em 19 de janeiro de 1623; impressa em 1623).

Neptune's Triumph for the Return of Albion (O Triunfo de Netuno pelo retorno de Albion) (encenada em 26 de Janeiro de 1624; impressa em 1624).

The Masque of Owls at Kenilworth (A mascarada das corujas em Kenilworth) (encenada em 19 de agosto de 1624; impressa em 1641).

The Fortunate Isles and Their Union (As Ilhas Afortunadas e sua união) (encenada em 9 de janeiro de 1625; impressa em 1625).

Love's Triumph Through Callipolis (O triunfo do amor através de Callipolis) (encenada em 9 de janeiro de 1631; impressa em 1631).

Rites to Chloris and Her Nymphs Chloridia (Ritos a Chloris e às suas ninfas Chloridia) (encenada em 22 de fevereiro de 1631; impressa em 1631).

The King's Entertainment at Welbeck in Nottinghamshire (Entretenimento do rei em Welbeck in Nottinghamshire) (encenada em 21 de maio de 1633; impressa em 1641).

Love's Welcome at Bolsover (As bem-vindas do Amor em Bolsover) (encenada em 30 de julho de 1634; impressa em 1641).

POESIA E NARRATIVAS

Epigrams (Epigramas) (1612).

The Forest, including To Penshurst (A floresta, incluindo A Penshurst) (1616).

On My First Sonne (Sobre o meu primeiro filho), elegia (1616).

A Discourse of Love (Um discurso de amor) (1618).

Barclay's Argenis, translated by Ben Jonson (Argenis de Barclay, tradução de Ben Jonson) (1623).

The Execration against Vulcan (A condenação de Vulcão) (1640).

Horace's Art of Poetry, translated by Jonson, with a commendatory verse by Edward Herbert (A arte poética de Horácio, traduzida por Ben Jonson, com versos laudatórios de Edward Herbert) (1640).

Underwood (Floresta rasteira) (1640).

English Grammar (Gramática inglesa) (1640).

Timber, or Discoveries made upon men and matter, as they have flowed out of his daily readings, or had their reflux to his peculiar notion of the times, a commonplace book (Timber, ou Descobertas a respeito de homens e matéria, à medida que eles deixaram correr as suas leituras diárias, ou tiveram seu refluxo à sua peculiar noção do tempo, um livro comum) (1640).

To Celia (Drink to Me Only With Thine Eyes) (Para Célia - beba por mim apenas com seus olhos), poema (1616).

WILLIAM SOARES DOS SANTOS (1972): Possui graduação (1997) em Licenciatura em Letras (Português/Italiano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Licenciatura em Letras (Inglês) pela Universidade Estácio de Sá (2019), mestrado (2002) em Linguística Aplicada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutorado em Letras (Estudos da Linguagem) pela PUC-Rio (2007). É professor Associado da Faculdade de Educação da UFRJ, onde atua como Professor de Prática de Ensino de Português e Italiano do Departamento de Didática. É, também, professor do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLN), ambos da Faculdade de Letras da UFRJ. Investiga questões envolvendo o teatro elisabetano desde a sua pesquisa de mestrado, publicada sob o título de *Identities masculinas em Coriolano e Antônio & Cleópatra de William Shakespeare* pela editora Amavise. Página do autor: <http://williamsoaresdossantos.com.br/index.html>

EM FOCO

UM OLHAR SOBRE OS CURRÍCULOS DAS LICENCIATURAS EM TEATRO DO BRASIL: ARTICULAÇÕES E REVERBERAÇÕES DA CENA CONTEMPORÂNEA

*A LOOK AT THE CURRICULUM OF THE DRAMA
EDUCATION IN BRAZIL: ARTICULATIONS AND
REVERBERATIONS OF THE CONTEMPORARY SCENE*

*UNA MIRADA A LOS PROGRAMAS DE ESTUDIO
DE LAS LICENCIATURAS EN TEATRO EN
BRASIL: ARTICULACIONES Y REVERBERACIONES
DE LA ESCENA CONTEMPORÂNEA*

FERNANDA AREIAS

AREIAS, Fernanda.

Um olhar sobre os currículos das licenciaturas em Teatro do Brasil:
articulações e reverberações da cena contemporânea.

Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **274-289**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.25987>

RESUMO

O texto que segue trata de um estudo prévio sobre os atuais currículos das licenciaturas em Teatro no Brasil, como também apresenta discursos sobre a reformulação da formação de docentes desta área, em uma articulação pungente com a cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE:

Formação de professores.
Cena contemporânea.
Currículo. Pedagogia do
Teatro.

ABSTRACT

The text that follows deals with a previous study on the current curricula of the degrees in drama education in Brazil, and also presents discourses on the reformulation of the teacher training in Theater, in a poignant articulation with the contemporary scene.

KEYWORDS:

Teacher training.
Contemporary scene.
Curriculum. Drama
education.

RESUMEN

El presente texto no solo trata de un estudio previo sobre los currículos actuales de los cursos de profesorado en Teatro en Brasil, sino también presenta discurso sobre la reformulación de la formación docente de dicha área, en una articulación intrínseca con la escena contemporánea.

PALABRAS CLAVE:

Formación de profesores.
Escena contemporánea.
Pedagogía del Teatro.



ORGANIZAÇÕES DE CURRÍCULOS E TENDÊNCIAS DE DISCURSOS

ESTE ARTIGO ESTÁ VINCULADO a uma etapa da pesquisa desenvolvida no âmbito da tese doutoral voltada para a problematização das intersecções preeminentes entre formação de professores de Teatro e cena teatral contemporânea, com recorte sobre as possibilidades de representação intermedial desta cena. Verificamos que as discussões em torno do currículo de formação docente em Teatro são contínuas, o que nos encaminhou para a verificação de algumas tendências nos discursos difundidos na área da pedagogia do Teatro e seus possíveis prolongamentos em renovações curriculares nos programas de curso dessas licenciaturas. Iniciamos esse recorte da pesquisa pelo trecho do artigo publicado por Maria Lúcia Pupo (2012, p. 3, grifo nosso) denominado “Formação de formadores em cena”:

Mutações dessa envergadura não poderiam deixar de interrogar a formação de docentes, na medida em que elas colocam em xeque pontos de vista até então sedimentados sobre as artes cênicas. **Como situar a função social do teatro nesse quadro de transformações constantes? Caberia pensar uma pedagogia do teatro que abarcasse particularmente essa ótica? Em caso**

**afirmativo, quais as circunstâncias que a tornariam desejável?
De que modo a estruturação do currículo e a concepção do pro-
grama das disciplinas poderiam dar conta dessas tendências?**

Pupo é citada aqui com o intuito de iniciarmos uma problematização acerca dos conteúdos inseridos no currículo de formação de professores de Teatro nas universidades brasileiras. O trecho destacado faz coro com outros pesquisadores como Santana (2002), André (2011), Lepage (2014) e Telles (2008), todos com pesquisas interessadas em indagar a formação dos docentes em Teatro.

Santana (2002) em seu texto “Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação” no Brasil, chama a atenção para a puerilidade dos cursos que formam docentes em Teatro no Brasil. O autor destaca que o marco na implantação dos cursos de Educação Artística em nível superior se deu com mais vigor após a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases de 1971 (LDBEN), que instaurou o ensino de Educação Artística nos níveis fundamental e médio, ainda como atividade e não como disciplina. Nesse contexto a “atividade” deveria ocorrer de maneira a abarcar o ensino das quatro linguagens: artes plásticas, música, teatro e dança. Trata-se, por conseguinte, de uma formação polivalente, na qual o licenciando do referido curso teria em seu currículo a formação básica nas linguagens citadas, optando no fim de sua formação, por uma habilitação em linguagem específica.

Dentro daquela perspectiva, tratávamos historicamente de currículos horizontalizados, sem direcionamento de verticalização dos conteúdos associados às linguagens particulares. Santana (2002) destaca o marco da promulgação da LDBEN (Lei nº 9394/96) como gerador do debate acerca das formações específicas em Arte, associado às orientações dos Parâmetros Nacionais Curriculares (PCNs), em 1997, que continham em seus textos a orientação de conteúdos para as linguagens artísticas. Nesse processo, o autor destaca o movimento concomitante que ocorreu na reestruturação das universidades em relação aos seus currículos:

Tendo em vista a orientação expressa na legislação em vigor, as secretarias de educação estaduais passaram a adotar novas diretrizes curriculares para o ensino da arte – em alguns casos dobrando a carga horária semanal –, **ao passo que as universidades**

vêm tentando construir projetos pedagógicos que contemplem reivindicações históricas dos estudantes, docentes e pesquisadores, concebendo projetos pedagógicos inovadores, reestruturando currículos, denominação dos cursos etc. Esse movimento está processando uma modificação substantiva na relação entre teatro e educação, possibilitando a emergência de novos paradigmas e instaurando desafios quanto à articulação entre os diversos níveis de ensino. (SANTANA, 2002, p. 245, grifo nosso)

O processo de reestruturação dos currículos das licenciaturas em Arte, iniciou-se pela alteração da LDBEN de 1996 e pelos textos referentes aos Parâmetros Nacionais Curriculares, no entanto, é importante destacar que a legislação que se faz referência ainda não garantia o ensino de Arte obrigatório em suas diferentes linguagens artísticas.

Vejamos o trecho do Art. 26, § 2º, da referida lei: “O ensino de Arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis de educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. (BRASIL, 1996) O trecho citado não faz menção a uma linguagem específica, deixando a critério do estabelecimento escolar ou das secretarias municipais e estaduais de educação a linguagem artística que irão solicitar na seleção de seu docente. Apenas em 2016 foi acrescentado o seguinte segmento na Lei, ainda no seu Art. 26, “§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo”. (BRASIL, 2016)

Atualmente as licenciaturas em linguagens específicas em Arte (licenciatura em Artes Visuais, Teatro, Dança e Música) correspondem a grande parte da diplomação dos licenciados em Arte no Brasil, configurando algumas raras exceções de formações polivalentes em nível superior. Nesse sentido, temos, com a estruturação do currículo da formação desses professores nas universidades, associado a posterior inserção na legislação, a atual obrigatoriedade do ensino do Teatro na formação escolar básica.

Retomemos a citação inicial deste artigo, “De que modo a estruturação do currículo e a concepção do programa das disciplinas poderiam dar conta dessas

tendências?”. Nesse contexto, Pupo (2010), levanta questões acerca da estruturação dos currículos das licenciaturas em Teatro e destaca a forte tendência em manter uma relação com a formação voltada para técnicas de atuação, o que muitas vezes negligencia os demais elementos cênicos, como: cenografia, caracterização, iluminação ou até mesmo a perspectiva da encenação. Temos, em sua proposta de debate, uma vinculação de discussões acerca da atualização dos currículos de formação desses docentes, levando em consideração, em seu aspecto formativo, tendências da cena contemporânea, como uma atenção à perspectiva pós-dramática. No entanto, outros fatores irão interferir na formação desses docentes em Teatro, elementos vinculados ao ainda frágil aspecto da estruturação dessas licenciaturas.



AS LICENCIATURAS EM TEATRO E SEUS PERFIS CURRICULARES

Em 2002, Santana apontou em sua pesquisa, um total de 100 cursos de licenciatura voltados para a formação de professores em Artes, sem distinguir, até então, quais desses possuíam o perfil curricular polivalente. Para o empreendimento desta pesquisa, da qual se originou este artigo, com o intuito de verificarmos a amplitude da formação de licenciados em Teatro, fizemos uma consulta através da plataforma oficial E-MEC, para averiguarmos a oferta dessas licenciaturas ao longo do território nacional.

Utilizamos como critério de busca os cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Artes Cênicas, nas modalidades presencial e a distância, nos contextos do ensino público e privado. Contabilizamos a existência de ofertas de vagas por cidades, levando em consideração os Polos de Ensino a Distância (EaD), que muitas vezes pertencem a universidades externas à unidade da federação onde as vagas são oferecidas. Um caso em destaque fora a Universidade de Brasília (UnB) e os cursos oferecidos na modalidade a distância por essa

instituição. A referida universidade possui turmas em cidades no Acre, Tocantins, São Paulo, Goiás e Mato Grosso do Sul.

No ano de 2016 constavam na plataforma E-MEC¹ 80 ofertas autorizadas dos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Artes Cênicas e, desse total, 47 eram ofertados na modalidade presencial, 33 a distância e apenas 10 correspondiam ao ensino privado. Três estados não possuíam oferta de cursos de Licenciatura em Teatro, a saber: Espírito Santo, Piauí e Roraima.

1 Plataforma *on-line* gerida pelo Ministério da Educação, mantém um banco de dados sobre cursos de nível superior ofertados no Brasil.

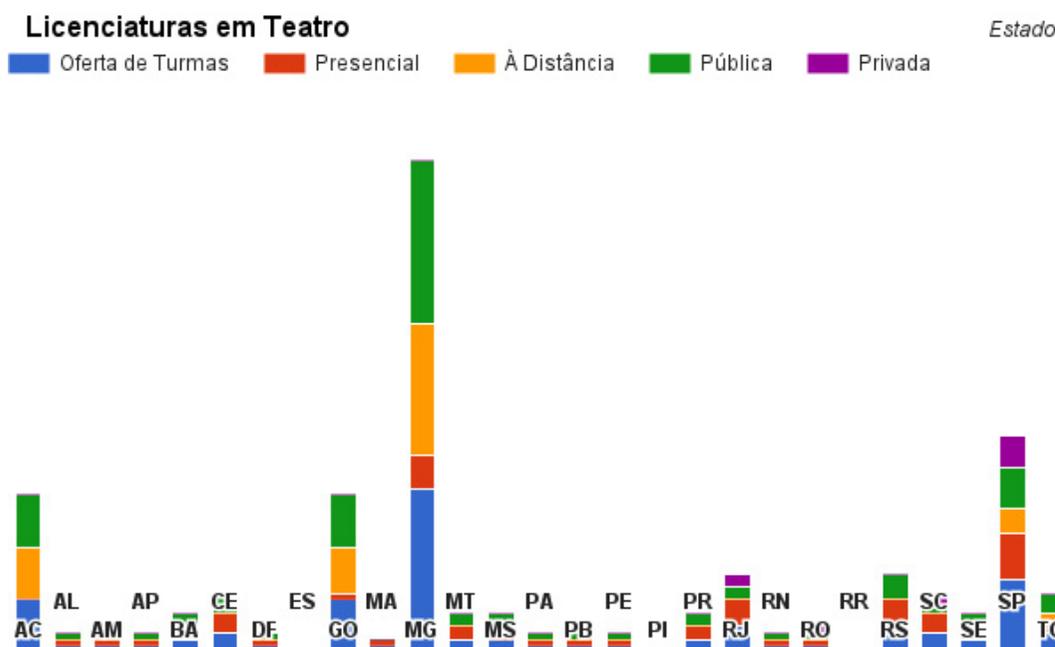


GRÁFICO 1: Distribuição das Licenciaturas em Teatro
Fonte: Elaborado pela autora.

O Gráfico 1 nos auxilia na visualização de um dado relevante para pensarmos a propagação das licenciaturas em Teatro. Verificamos que 39% dos cursos autorizados ao funcionamento são disponibilizados na modalidade a distância, e os estados com as maiores ofertas estão no Acre, Minas Gerais Goiás e Mato Grosso do Sul. Silva (2016) em sua publicação *Mediações tecnológicas: da cena à formação de docentes em teatro*, destaca as políticas públicas de formação de professores associadas aos cursos de formação a distância, justificando a propagação desses cursos como uma tentativa do Governo Federal em sanar o déficit encontrado no censo educacional de 2007, no qual foi detectada a carência de professores com licenciatura na área em que atuavam.

Nesse sentido, a educação a distância seria uma alternativa para a formação desses professores, sendo assim uma das estratégias implementadas para alcançar

a meta 15 do PNE Plano Nacional da Educação (PNE), que trata da formação de professores. Em consulta a Lei nº 13.005, de junho de 2016, disponível no site do PNE, é possível verificar na primeira estratégia para alcançar a meta em questão, o seguinte texto:

Atuar, conjuntamente, com base em plano estratégico que apresente diagnóstico das necessidades de formação de profissionais da Educação e da capacidade de atendimento, por parte de instituições públicas e comunitárias de Educação Superior existentes nos Estados, Distrito Federal e Municípios, e defina obrigações recíprocas entre os partícipes. (BRASIL, 2014)

A estratégia mencionada pode ter ressonâncias na expansão dos cursos de formação de professores na modalidade a distância, uma vez que estes tinham em sua gestão o foco na mediação entre municípios e universidades públicas. Silva (2016) destaca o Programa Pró-licenciatura, pioneiro na formação de licenciados em Teatro nessa modalidade. O programa fora extinto e atualmente os cursos que se mantêm em funcionamento estão vinculados a Universidade Aberta do Brasil (UAB).

A quantidade de cursos ofertados na modalidade a distância, em boa parte, demonstra a expansão das licenciaturas do referido curso para territórios, nos quais, em sua maioria, não havia qualquer formação de nível superior em Teatro. No entanto, é importante verificar que a atual extinção nos programas de Educação a Distância, com a provável não renovação das ofertas de curso para essa modalidade,² deixaram-nos com o prognóstico de 47 ofertas de cursos de Licenciatura em Teatro na modalidade presencial. Nesse contexto, lidamos com uma área em regressão de ofertas de vagas e, pela primeira vez contamos com uma legislação que insere o ensino de Teatro como obrigatório no ensino fundamental.

O impasse quantitativo se apresenta como urgente, no entanto, a questão relativa à formação desses docentes não perpassa apenas o número de licenciados egressos a serem “absorvidos” pelo mercado. Pupo (2010), quando menciona a transitoriedade dos currículos dos cursos de Licenciatura em Teatro, está atenta a uma possível fragilidade no diálogo entre a formação de professores e algumas tendências na cena contemporânea, como o Teatro pós-dramático.

2 Em consulta aos sites das universidades como a Universidade de Brasília (UNB) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), verificamos que no ano de 2020 a UNB voltou a oferecer cursos a formação na modalidade a distância nas cidades Alto Paraíso (GO), Araras (SP), Santos (SP), Vitória (ES) e Cuiabá (ES) e a UFBA concentra sua oferta nos municípios Alagoinhas, Feira de Santana, Irecê, Juazeiro e Vitória da Conquista, todos no estado da Bahia. Na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) é possível verificar a não realização de vestibulares para novas turmas de Licenciatura em Teatro na modalidade a distância, a última entrada foi no ano de 2008. A Fundação Universidade Federal de Rondônia (Unir) e a Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) também não oferecem dados sobre novos vestibulares de Licenciatura em Teatro nesta modalidade.

Optamos por empreender uma análise dos currículos das licenciaturas em Teatro,³ destacando a presença das disciplinas que abarcam como eixo central a performance e o uso das tecnologias na cena, por consideramos elementos centrais para pensarmos o Teatro-performativo (FÉRAL, 2008) ou a cena Pós-dramática. (LEHMANN, 2007)

Nosso levantamento levou em consideração 45 fluxogramas e destacamos as disciplinas em três eixos: 1) Performance, 2) Cena intermedial⁴ e 3) Tecnologia na Educação. No eixo 1, estávamos atentos às disciplinas que buscassem discutir a performance e suas implicações na cena. O eixo 2 ficou responsável por agregar uma formação atenta ao uso de outras mídias, como o vídeo, na formação de futuros docentes e suas possíveis implicações em propostas cênicas. O terceiro eixo, mais atento a questões pedagógicas, foi agregado, pois acreditamos que a discussão em torno da ferramenta tecnológica, mesmo em um contexto apenas pedagógico, poderá instrumentalizar professores e professoras de Teatro para demandas de familiarização com o maquinário em suas práticas docentes.

Após esse levantamento, foi possível encontrar, em 60% dos currículos a presença de, pelo menos, uma disciplina que pertencesse a um dos eixos destacados. O Gráfico 2 apresenta a sua concentração:

DISTRIBUIÇÃO DAS DISCIPLINAS

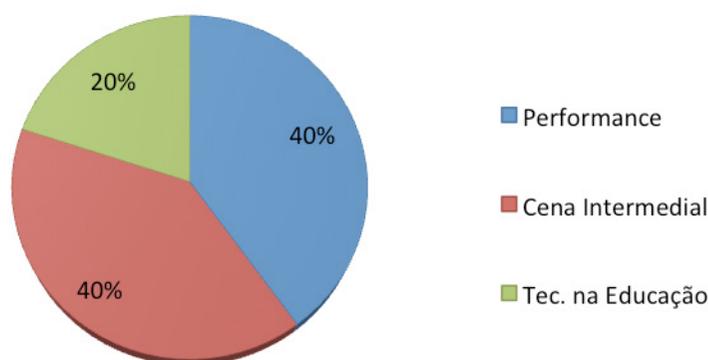


GRÁFICO 2: Distribuição das disciplinas
Fonte: Elaborada pela autora.

3 Não foi possível o acesso aos currículos das instituições, Unimontes-EaD, Centro Universitário Sant'Anna (Unisant'anna) e Centro Universitário em Itu e Salto SP (Ceunsp).

4 Entendemos o conceito Cena intermedial, como o espaço de representação do teatro, da performance ou da dança que acione em sua narrativa as articulações entre humanos e mídias, podendo essas serem digitais ou analógicas. As mídias compõem a fábula como inerentes a ela, não existindo apenas como pano de fundo, mas elaborando o eixo central da trama.

Ao observarmos a distribuição das disciplinas nos currículos, pudemos perceber que já é possível encontrar disciplinas que dialogam com a cena contemporânea. A forte incidência de conteúdos associados à Performance e Cena intermedial nos permite vislumbrar projetos de curso atentos a uma demanda de renovação na formação desses futuros docentes. Em 44% dos currículos, identificamos a presença de mais de uma disciplina nos eixos destacados. Ressalta-se, ainda, o caso da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que após um período de disciplinas do núcleo em comum, possibilita ao aluno a escolha de um eixo de ênfase formativo, dividido em:

1. Atuação;
2. Dramaturgia, estética e teoria teatral;
3. Cenografia e tecnologia cênica;
4. Encenação.

No exemplo em destaque, temos a formação de licenciados voltada para a complexidade da cena teatral e a formação de professores com acesso a disciplinas diversas, para além da formação de atores. De maneira geral, as disciplinas em torno do ator e jogos teatrais ainda preponderam nos currículos das licenciaturas, porém, já podemos afirmar que o currículo da maioria dos cursos de formação de professores de Teatro no Brasil inicia um diálogo com a cena contemporânea.



REVERBERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS E PEDAGOGIA DO TEATRO

Os dados apresentados até agora indicam uma tendência de atualização de currículos, mas como torná-los viáveis através de práticas formativas para esses novos docentes?

A questão levantada nos aproxima das metodologias de formação docente e de como essas poderiam auxiliar nas conexões pertinentes entre formação em Teatro e cena contemporânea. André (2011, p. 172), ao retomar em sua pesquisa as principais propostas metodológicas referentes ao contexto por ora discutido, chama a atenção para o fato de a cena contemporânea exigir uma lógica nova no que tange à pedagogia do Teatro.

Diante desta situação, muitos problemas surgem para o educador. De imediato, três deles nos tomam de assalto e se configuram em três questões. São elas: 1) O que acontece com o ensino das artes quando a correspondência entre discurso e realidade é de difícil apreensão? 2) O que acontece com as aulas de teatro na escola quando se fala em morte do sujeito, morte da obra de arte, morte do drama? 3) No momento em que a representação da realidade se torna uma impossibilidade, como lidar com o legado moderno dos projetos de ensino das artes?

Lidar com novas formas artísticas, implica em rever metodologias após a atualização desses currículos. Desse modo, a formação de docentes há muito dialoga com a aproximação da prática artística como possibilidade de rever métodos de docência em sala de aula. André (2011) se dedica à orientação de uma abordagem pautada na lógica da ação cultura.

Segundo a autora supracitada, as aulas de teatro não seriam baseadas em estruturas conteudistas, ou seguindo métodos estratificados da pedagogia do Teatro, mas responderiam a propostas da arte contemporânea, problematizando essa experiência no contexto da sala de aula. A narrativa historiográfica, as estéticas e metodologias dos encenadores, seriam dissolvidas em um contexto que privilegiasse a ação do aluno e sua experiência artística. Trata-se de uma proposta na qual o sujeito é colocado no centro do processo, de forma crítica, atento não apenas à dupla forma/conteúdo, que muito orienta as práticas docentes em arte, mas sendo estimulado à produção de questões/intervenções sobre uma realidade em que está inserido.

Tal direcionamento faz muito sentido a uma pedagogia do teatro que ressoa na cena contemporânea. A fragmentação do sentido, o entrecruzamento das formas e linguagens, a exposição da experiência e o enfraquecimento da representação, dizem respeito ao Teatro performativo (Féral) e Pós-Dramático (Lehmann). A ação levantada por André (2011) está tomada por uma forma de fazer e pensar a cena que em muito diz respeito à estética contemporânea dos fazedores deste Teatro. Seu direcionamento nos indica uma retomada dos *projetos de ensino de arte*, tomando, desta vez, a perspectiva de docentes propositores de experiências críticas.

O lugar de “ativador” de experiência, não exige o docente de um real aprofundamento teórico/prático acerca daquilo que pretende investigar juntamente com seus discentes. Lepage⁵ (2014), em seu artigo “La formation à l’enseignement d’une discipline artistique: développement de compétences professionnelles”, trata das competências que considera pertinentes aos docentes de arte. As referidas competências foram elencadas a partir de uma pesquisa quali/quantitativa, elaborada pela equipe de Lepage. Sua metodologia usou como instrumento principal a aplicação de um questionário a 350 professores de Arte no ano de 2013.

Seu público alvo eram professores de universidades que formam licenciados em artes, licenciados em arte em atuação nas escolas e licenciados em arte, ainda em formação, todos residentes na cidade de Montreal (Canadá). Foram priorizados profissionais com habilitação em Teatro, no entanto, a pesquisa também englobou profissionais das artes visuais. Após a análise das respostas a equipe elencou as competências reconhecidas com mais vigor nos questionários: prática reflexiva, interação, a conservação do traço, passagem à ação, retroação, modelagem, adoção e cultivo de uma postura de mestre aprendiz, autonomia, atitude, abertura (curiosidade e receptividade), engajamento, respeito, escuta e criatividade.

A partir de um olhar atento às competências elencadas por Lepage, é possível destacar aquelas que são ativadoras de uma pedagogia do Teatro em conexão a proposta de *ação cultural*. Toda a lista supracitada diz respeito a uma postura docente crítica, no entanto, as competências elencadas podem ser deslocadas para pensarmos com mais cautela sobre esse docente de Teatro em ação correspondente a uma proposta estética coerente com a perspectiva da encenação contemporânea.

5 Chantale Lepage
Chantale Lepage é professora da École Supérieure de Théâtre da Université du Québec em Montreal, no Canadá. Sua pesquisa destaca a formação dos professores de arte no contexto do Canadá francês e suas práticas docentes.

Nossa análise do referido artigo, reconhecemos que em nenhum momento há ênfase sobre questões curriculares. As competências são associadas à escuta, em movimentos de ida e volta na relação discente/docente. Mais do que um ensino de arte conteudista, os docentes e os futuros docentes entrevistados por Lepage privilegiaram atitudes relacionadas a práticas que estimulem seus discentes a uma educação estética instrumentalizada por uma crítica ao próprio fazer artístico, deslocando as aulas de arte de procedimentos modeladores, vinculados a escolas e movimentos artísticos, para uma expansão de possibilidades metodológicas, guiadas por ações e mediadas por conhecimentos prévios. A constante retomada do contexto artístico seria para a autora um dos deslocamentos necessários a esses docentes de arte:

Muitos professores reconhecem a necessidade de fazer movimentos de ida e volta constantes entre teoria e prática, entre a prática artística e ensino, passando do papel do professor ao papel do estudante. Essas trajetórias conduzem o aluno a fazer as conexões, a antecipar como ele pode reinvestir aquilo que ele aprende e a transferir essas aquisições no ambiente escolar. Além de promover essas ancoragens, a aprendizagem contribui para o estabelecimento de um pensamento reflexivo.⁶ (LEPAGE, 2014, p. 27, tradução nossa)

A presença do professor de arte em um contexto de aprendizagem é tomada na pesquisa canadense, como requisito para um pensamento reflexivo. Lepage está atenta a uma aproximação constante do professor de arte das práticas artísticas, para que, a partir delas problematize sua prática docente, revendo-a e a nutrindo-a com a cena contemporânea.

Pupo (2010), André (2011) e Lepage (2014) traçam, em suas argumentações acerca da pedagogia do Teatro, a necessidade do flerte constante entre o docente de arte e a prática artística. Há um claro entendimento entre o espaço docente e o espaço da arte, no entanto, as tendências apontadas pelas autoras, autorizam-nos a pensar em um processo de valoração dos procedimentos da cena, como indicadores de encaminhamentos possíveis para a sala de aula.

6 "Plusieurs formateurs identifient la nécessité de faire des allers-retours constants entre la théorie et la pratique, entre la pratique artistique et l'enseignement, en passant du rôle de formateur à celui d'étudiant. Ces trajectoires amènent l'étudiant à faire des liens, à anticiper comment il peut réinvestir ce qu'il apprend et à transférer ces acquis dans le milieu scolaire. En plus de favoriser ces ancrages, les apprentissages contribuent à l'établissement d'une pensée réflexive.")

Corroborando a premissa, Telles (2008) empreendeu um estudo etnográfico acerca dos procedimentos pedagógicos dos atores de rua através de um estudo focado em três grupos: Grupo Cultural Yuyachkani (Lima-Peru), Grupo Imbuanga (Sergipe-Brasil) e Grupo dos Atuadores Ôi Nóis Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul/Brasil). Em sua pesquisa, estava interessado em perceber os modos formativos e as pedagogias internas de cada grupo. Apropriou-se do conceito de bricolagem, e direcionou sua pesquisa para a possibilidade de um pedagogo teatral *bricoleur*.

A bricolagem apreendida por Telles perpassa uma proposta docente, atenta ao contexto de sua sala de aula, disposta a ajustes e novas leituras de planejamento: “rearranjos de práticas e conteúdos realizados pelo artista-docente como agente criador de ações e proposições ao grupo de alunos, reutilizando materiais e conhecimentos adquiridos ao longo de sua trajetória profissional”. (TELLES, 2013, p. 18) O pedagogo teatral como *bricoleur*, retoma a escuta e a flexibilização da prática docente, já apontada por André (2011) e Lepage (2014), aumentando, também, o eco sobre a importância dessa experiência e acessos à cena teatral como elemento de sustentação dessa bricolagem.

Destacamos, ainda, a difusão do termo artista-docente. Nele está contida a discussão em torno da prática pedagógica interna dos grupos de teatro na qual, segundo Telles (2008), as relações de formação sempre existiram, ficando essa a cargo de um(a) ou mais artistas, geralmente aquele ou aquela com mais experiência cênica. Logo, a prática da cena sempre conteve estruturas pedagógicas, muitas vezes não registradas ou, ainda, pouco discutidas, como é o caso da preparação para a atuação na rua. No entanto, as práticas pedagógicas estão presentes, ativas e formando indivíduos artistas nas técnicas que lhe são essenciais. Tomar os grupos de teatro de rua como espaço para reconhecer suas práticas formativas é uma atitude que permite ao docente se apropriar e repensar suas práticas acadêmicas e artístico-pedagógicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando os pedagogos e pedagogas teatrais vistos até agora, vislumbramos uma tendência na pedagogia teatral em pensar sua prática e teoria a partir da experiência e aproximação com a cena artística. Não se trata de um empreendimento novo, haja vista que muitos encenadores⁷ desenvolveram métodos de atuação que se tornaram referência para se pensar a estruturação dos currículos das licenciaturas em teatro. Mas podemos argumentar que a constituição e organização da cena contemporânea tende a influenciar práticas docentes em Teatro, principalmente no que diz respeito a desestruturação de modelos de aplicabilidade, tomando a experiência do sujeito como única, percebendo nela possíveis modos de ação. A referida atuação funcionaria como uma resposta à experiência prévia desse artista-docente, afeito a movimentos de ida e retorno, entre docência no contexto escolar e práticas profissionais artísticas.

Reconhecemos no levantamento feito até o momento, o significativo aumento de pesquisas e formação na área da pedagogia do Teatro. Destacamos em nossa argumentação pesquisas na área que alimentam a interface entre currículos e práticas artísticas contemporâneas, implicando neste processo uma retroalimentação que não privilegia a transposição de práticas artísticas profissionais para o ambiente escolar, mas que reconhece nessas práticas, procedimentos e recortes de ação que ao serem redimensionadas e problematizadas pelo docente de Teatro, podem gerar abordagens significativas e emancipadoras de um ensino de Teatro calcificador.

7 É importante lembrar dos mestres encenadores, como Brecht, Meyerhold e Stanislavski, e suas propostas para o ator e para a cena, como balizadores de muitos currículos.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carminda Mendes. *O teatro pós-dramático na escola – Inventando espaços: estudos sobre as condições de ensino do teatro em sala de aula*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- BRASIL. Lei nº 9.394 *Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Promulgada em 20 de dezembro de 1996. São Paulo: Editora do Brasil, 1996. p. 15. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1996/lei-9394-20-dezembro-1996-362578-publicacaooriginal-1-pl.html>
Acesso em: 04 jul. 2020
- BRASIL. Ministério da Educação. *E-mec*. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br>. Acesso em: 10 nov. 2016.
- BRASIL. *Plano Nacional de Educação*. Disponível em: <http://pne.mec.gov.br>. Acesso em: 06 ago. 2016
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEPAGE, Chantale. La Formation à l'enseignement d'une discipline artistique: développement de competentes professionnelles. *Revue Québécoise d'études théâtrales: L' Annuaire Théâtral*. Montréal, n. 55, p. 23-41, Primavera, 2014.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Formação de formadores em cena. *Lamparina*. v. 1, p. 1-6, 2012.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. *Sala Preta*, São Paulo, n. 2, p. 247-252, 2002.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.
- SILVA, Marineide Câmara. *Mediações tecnológicas: da cena a formação docente em teatro*. Curitiba: Appris, 2016.
- TELES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

FERNANDA AREIAS: Professora do Departamento de Artes Cênicas, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atua como docente no curso de licenciatura em Teatro e nos mestrados em Artes Cênicas e Cultura e Sociedade, da mesma universidade. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologia Dramática (@labtecdrma). Esta pesquisa é realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. E-mail: nandaareias1@gmail.com

REPERTÓRIO

