

JANNUZZELLI, Fernanda. Notas sobre a teatralidade no circo moderno. Campinas: Unicamp; Fapesp; Mestrado; Mario Santana. Atriz e palhaça.

RESUMO

Este estudo visa investigar a relação existente entre a teatralidade especificamente circense e a configuração estética do circo-teatro. Afirma-se que a teatralidade está presente no circo moderno desde o seu surgimento no século XVIII. Já a teatralidade do circo-teatro, ainda que diferente, não deve ser vista como uma deturpação da tradição circense, mas sim como um desdobramento desta teatralidade já existente na origem do espetáculo circense moderno.

Palavras-chave: Circo. Teatralidade. Circo-teatro.

ABSTRACT

This study pretends to investigate the existing relation between the circus theatricality and the esthetics of drama-circus. We can state that theatricality is part of modern circus since its beginning in the eighteenth century. As for the theatricality of drama-circus, although different, should not be seen as a misinterpretation of circus tradition, but as a development of this ever-present-in-circus theatricality.

Key words: Circus. Theater. Drama-circus.

O Circo-Teatro – representação de peças teatrais de diversos gêneros como parte integrante do espetáculo circense – é considerado por parte da historiografia, baseada principalmente nos próprios relatos de alguns antigos artistas circenses, como uma deturpação do circo tido como “puro”. Porém, se aprofundarmos nossa pesquisa, sem nos basearmos unicamente nas memórias das pessoas inseridas no processo histórico em questão, chegaremos ao fato de que a *teatralidade* é parte constituinte do espetáculo circense moderno desde sua origem, no final do século XVIII. Portanto, podemos pensar que a configuração estética do circo-teatro – encontrado no Brasil e Argentina a partir do século XX – deve ser vista não como uma desvirtuação do espetáculo circense, e sim como um desdobramento, contemporâneo a seu tempo, desta teatralidade preexistente.

Porém devemos definir primeiramente o que queremos dizer com *teatralidade*. No senso comum, o termo geralmente é usado para designar uma qualidade pertencente a um tipo de linguagem artística considerada mais ostentativa e artificial.

Para esta investigação consideraremos a noção de *teatralidade* como anterior à noção de teatro, ainda que o vocábulo tenha sido cunhado somente no século XX, pelos encenadores russos Nikolai Evreinov e Vsévolod Meyerhold, em oposição ao teatro literário que estava em voga. Em 1908 Evreinov postula a existência de um instinto teatral inerente aos animais superiores, que lhes permite a manifestação de capacidades miméticas e lúdicas. Evreinov afirma que:

o homem possui um instinto inesgotável de vitalidade, sobre o qual nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os estetas jamais disseram a menor palavra até agora. Refiro-me ao instinto de transfiguração, o instinto de opor as imagens recebidas de fora, as imagens arbitrariamente criadas de dentro; o instinto de transmutar as aparências oferecidas pela natureza em algo distinto. Em resumo, um instinto cuja essência se revela no que eu chamaria de ‘teatralidade’ (...) A teatralidade é pré-estética, ou seja, primitiva e de caráter mais fundamental que nosso sentido estético (EVREINOV, 1956 citado por MOSTAÇO, 2007: 07).

Após a leitura do trecho acima, o leitor pode ter a impressão de que esta noção de *teatralidade* é muito abrangente, pois o homem, através deste instinto que lhe é inerente, seria capaz de encontrar lampejos de *teatralidade* em todas as coisas, situações e lugares. Desde as primeiras investigações de Evreinov até à atualidade, outros autores se dedicaram ao estudo da *teatralidade* e, atualmente, uma das principais pesquisadoras da temática é Josette Féral, professora da Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, na França. Féral – diferentemente de Evreinov – afirma que a *teatralidade*

(...) não é uma qualidade que pertence a um objeto, a um corpo, um espaço ou um sujeito. Não é uma propriedade preexistente nas coisas, não está à espera de ser descoberta e não tem uma existência autônoma¹ (FÉRAL, 2003: 44).

Féral nos diz também que só é possível entender ou captar a *teatralidade* como *processo*, que possui como ponto inicial e final o olhar do espectador, responsável por sinalizar, identificar e criar um espaço potencial para a realização do fenômeno teatral. A *teatralidade* é o resultado de uma vontade definida de transformar situações e retomá-las fora de seu entorno cotidiano, fazendo com que estas passem a significar algo diferente do usual. (FÉRAL, 2003).

Para nossos estudos levaremos em consideração as afirmações de Evreinov que vê a *teatralidade* como instintiva e pré-estética, mas partiremos principalmente da ideia de Féral que passa a considerar a *teatralidade* como resultante do jogo com o olhar do espectador – até porque o circo está alicerçado na relação direta e vital criada com o público pagante.

O espetáculo circense moderno tem sua origem intimamente ligada a práticas artísticas dotadas de extrema *teatralidade*. No Brasil estas práticas evoluíram para atender as necessidades e demandas de determinado momento histórico e se configuraram no que podemos considerar o auge da *teatralidade*, própria ao evento teatral, no circo: o circo-teatro. Não podemos nos esquecer de que qualquer produção artística é *herdeira* de outra anterior. Ermínia Silva nos deu um ótimo exemplo para esta questão em um curso ministrado no Galpão do Circo em São Paulo, em agosto deste ano: “Picasso não produziria o que produziu se não tivessem inventado a tela, as tintas e o pincel”. O raciocínio de Ermínia, no contexto do curso, nos induz a pensar então que o circo-teatro constituiu-se como uma nova configuração estética, porém, *herdeira* da já existente *teatralidade* circense.

Neste momento voltaremos às origens do circo moderno para entendermos a configuração de seu espetáculo e as relações deste com o circo-teatro. Philip Astley (1742-1814), ex-suboficial do exército inglês e, portanto, exímio cavaleiro, é reconhecido por parte da historiografia como o criador da pista circular, o picadeiro, e da espetacularidade própria do circo moderno. A data desta criação varia entre 1769 e 1770, porém devemos destacar que Astley teve antecessores. François Defraine oferecia em Viena, desde 1755, espetáculos de caça ao javali e ao cervo, combate de animais e exibição equestre em um anfiteatro ao ar livre e com pista circular. Destacamos ainda que inúmeras companhias de exibições equestres em recintos cercados, porém ao ar livre, se formaram nesse mesmo período, como, por

¹ Tradução própria.

exemplo, a de Price e de Jacob Bates, também em Londres (SILVA, 2007; BOLOGNESI, 2009).

A novidade implantada por Astley não diz respeito, portanto, ao espaço cênico do picadeiro ou às exhibições equestres. A grande inovação reside no fato de Astley ter agregado ao espetáculo equestre outros números, através da inclusão de artistas mambembes que se apresentavam há centenas de anos nas feiras e ruas, criando, dessa forma, um novo modelo de organização do trabalho artístico:

Com relação ao espetáculo, entretanto, é que de fato Astley teria sido criador e inovador. No início, oferecia aos londrinos acrobacias equestres sobre dois ou três cavalos, e os maneava com sabre. Quando começou a se apresentar no espaço cercado por tribunas de madeira, não realizava apenas jogos ou corridas a cavalo, como a maioria dos grupos do período. A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hérules e adestradores de animais (...) Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno” (SILVA, 2007: 35).

O espetáculo criado por Astley não previa apenas a demonstração de habilidades físicas; pressupunha-se um enredo, uma história com encenação, música e a presença de cavalos, cavaleiros e saltimbancos, que chegavam também a se apresentar no dorso de cavalos. Pantomimas, mimodramas e hipodramas compunham o conjunto apresentado no picadeiro².

Não podemos nos esquecer também de que os artistas que irão encenar, no Brasil, peças de circo-teatro no século XX são herdeiros dos saltimbancos que entraram para o circo no século XVIII. Na base do trabalho destes artistas, genitores e herdeiros, encontramos as mesmas características e qualidades: um rigoroso preparo físico, um total domínio artístico dos meios de expressão do corpo, uma enorme capacidade de improvisação e o domínio de uma imensa tradição de cenas, truques e *gags* (CASTRO, 2005; BERTHOLD, 2000). Ser artista, tanto nas feiras europeias do século XVIII quanto nos circos brasileiros dos séculos XIX e XX, significava ser, no mínimo, acróbata, músico, dançarino e ator. Além disso, é notório que o modelo de representação no qual estes artistas estão inseridos também atravessou os tempos mantendo diversas características. Alice Viveiro de Castro afirma que:

A arte da comicidade parece seguir uma linha contínua que, às vezes, some, mas nunca se detém. As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. Uma espécie de DNA estampado e óbvio que demonstra que o humor de um grego do século V antes de Cristo não é assim tão diferente do de um brasileiro dos dias de hoje... Personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avarentos e fanfarrões são engraçados, hoje, como há 5 mil anos atrás [sic] (CASTRO, 2005: 42).

É claro que, ao longo da história, o circo também agregou muitas pessoas pelas cidades em que passava. Porém esses novos artistas, a partir do momento em que

² Em seu artigo “Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo”, Mario Bolognesi descreve, em detalhes, duas dessas representações do circo de Astley: *Mazeppa*, inspirado em uma poesia de Lord Byron e *Batalha do Alma*, de natureza histórica.

integravam a vida circense, passavam a fazer parte do que Ermínia Silva chama de processo de formação/socialização/aprendizagem, sendo inseridos rapidamente no espetáculo.

Podemos estabelecer ainda outra relação direta no que diz respeito ao espaço cênico utilizado tanto no espetáculo da companhia de Astley, quanto posteriormente nos circos no Brasil. O edifício cênico do circo londrino era composto por uma pista circular (picadeiro) e por um palco, assim como os circos-teatros no Brasil no século XX. Em seu “Elogio da Bobagem”, Alice Viveiro de Castro chega a afirmar que o espetáculo de Astley, assim como os circos-teatros brasileiros, também era dividido em duas partes: primeiramente executavam números de variedades no picadeiro e, em seguida, representavam peças teatrais no palco.

Parte da historiografia circense costuma simplificar a estruturação do circo-teatro atribuindo sua origem exclusivamente à figura de Benjamim de Oliveira, quando este trabalhava no Circo Spinelli. Entretanto, constatamos neste artigo que a questão não é tão esquemática, já que a configuração do circo-teatro se deu através da evolução e transformação das atividades, dotadas de teatralidade, que já faziam parte do processo histórico do espetáculo circense, desde o final do século XVIII.

A partir de 1907, com a pantomima *O Guarani*, a crítica teatral – primeiramente através de Arthur Azevedo – passa a reconhecer no espetáculo do circo Spinelli um novo momento da teatralidade no circo. Tais registros analíticos serão um dos principais responsáveis pela produção desta memória, que se tornou predominante, sobre a “invenção” do circo-teatro por Benjamin de Oliveira.

Não podemos definir precisamente a origem do circo-teatro e nem atribuí-la somente a Benjamin. Entretanto é inegável que este artista contribuiu significativamente para o desenvolvimento do gênero, o que torna incontestável sua importância na consolidação do processo histórico em questão (SILVA, 2007).

Apesar de serem ainda chamadas de pantomimas pelos circenses – como a anteriormente citada *O Guarani* –, as representações sofreram alterações desde o final do século XIX, com a inclusão de textos falados e músicas:

O que se observa é que os circenses davam o nome genérico de pantomima às suas inúmeras montagens e representações teatrais. Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos que se produziam no final do século XIX. Por isso, ao incorporarem uma peça anunciada como pantomima, mas também “revista de costumes”, ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas “heranças” (como suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura (SILVA, 2007: 216 e 217).

Até meados da década de 1970 a maioria dos circos brasileiros tornou-se circo-teatro e seus artistas continuavam a ser acróbatas, músicos, equilibristas, malabaristas, mágicos, domadores de animais, dançarinos, autores, compositores, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, ensaiadores e atores. O espetáculo continuava dividido em duas partes: na primeira apresentavam-se os números de variedades e na segunda parte os circenses passaram a representar peças teatrais completas, dotadas de inúmeros recursos e procedimentos dramáticos, cênicos e interpretativos mais elaborados que os utilizados nas pantomimas.

Desse modo, as companhias circenses se aperfeiçoaram na arte de representar e ao longo dos anos passaram a montar peças portuguesas, histórias bíblicas, adaptações de romances franceses, dramas épicos, altas comédias, tragédias, burletas que encantavam – e ainda encantam – espectadores por todo o país. O circo-teatro não deve ser visto, portanto, como uma manifestação isolada de extrema teatralidade, e sim como um desdobramento da teatralidade presente em todos os elementos que compunham o espetáculo circense, principalmente no que diz respeito aos gêneros teatrais encenados no circo desde o seu nascedouro.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOLOGNESI, Mario. **Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo**. Periódico O Percevejo online. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, n1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/496/421> Acesso em 03 set 2013.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

MOSTAÇO, Eldécio. **Considerações sobre o conceito de teatralidade**. Revista DA Pesquisa. Santa Catarina: Centro de Artes (Ceart). Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 2, 2007.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Cuadernos de teatro XXI. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.

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