



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC/UFBA

CRISTINA ALVES DE MACEDO

**DRAMATURGIAS DO CIRCO NA CIRCULARIDADE DO
ESPETÁCULO CIRCENSE: O Guarani no Circo Irmãos Orlandino**

Salvador

2024

CRISTINA ALVES DE MACEDO

**DRAMATURGIAS DO CIRCO NA CIRCULARIDADE DO
ESPETÁCULO CIRCENSE: O Guarani no Circo Irmãos Orlandino**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Ciências, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), Linha de Pesquisa I, Tradições Contemporaneidades e Pedagogias da Cena, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Alves de Macedo, Cristina

Dramaturgias do circo na circularidade do
espetáculo circense: o Guarani no Circo Irmãos
Orlandinho / Cristina Alves de Macedo. -- Salvador,
2024.

243 f. : il

Orientadora: Eliene Benício Amâncio da Costa.

Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2024.

1. Dramaturgia. 2. Teatro. 3. Circo. 4. Circo-
Teatro. I. Benício Amâncio da Costa, Eliene. II. Título.

792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Cristina Alves de Macedo

“Dramaturgias do Circo na Circularidade do Espetáculo Circense, ou Dramaturgia de O Guarani para O Circo Irmãos Orlandino”

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de maio de 2024.

Banca Examinadora

Prof.^a. Dr.^a. Eliene Benício Amâncio Costa (Orientadora)

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Prof.^a. Dr.^a. Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira (UNEB)

Prof.^a. Dr.^a. Daniele Pimenta (UFU)

Prof. Dr. Walter de Sousa Júnior (USP)

Dedico a todos que colaboraram e colaboram para a continuidade e a reinvenção do circo como um espetáculo de maravilhas.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por ter contribuído com uma bolsa que possibilitou a minha dedicação integral à pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA.

À professora Eliene Benicio Amâncio Costa pelo compromisso e carinho que se estenderam para além dos momentos de orientação.

Aos amigos que me ouviram, abraçaram e proporcionaram momentos de descontração.

Aos professores Mário Fernando Bolognesi e Paulo Ricardo Merisio por terem participado da banca de exame de qualificação e pelas sugestões significativas, que foram fundamentais para desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira, Daniele Pimenta, Walter de Sousa Junior e Paulo Henrique Correia Alcântara, por fazerem parte da banca de defesa dessa tese, trazendo contribuições importantes para a finalização do estudo.

À família pela compreensão e constantes motivações.

A todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho.

MACEDO, Cristina Alves de. *DRAMATURGIAS DO CIRCO NA CIRCULARIDADE DO ESPETÁCULO CIRCENSE: O Guarani no Circo Irmãos Orlandino*. Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa. 2024. 243.f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador, 2024.

RESUMO

A presente pesquisa objetivou analisar a dramaturgia do circo, tendo como referência o espetáculo de circo-teatro, que se destaca pela exibição de números característicos do ambiente circense e representações teatrais. Informa que a dramaturgia foi estudada por diferentes áreas das artes cênicas, quais o teatro, a dança e a ópera, e, ao destacar que o espetáculo de circo apresenta diferentes dramaturgias, em consonância com a situação comunicativa e os instrumentos utilizados, indica três realidades distintas de modalidades dramáticas para o circo: dramaturgia dos números, dramaturgia do texto e dramaturgia narrativa. Diante dessa exposição, afirma-se que as duas primeiras modalidades integram a composição do espetáculo de circo-teatro. A pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, se destaca pelo caráter explorativo-analítico da investigação, que, além de identificar diferentes realidades para a dramaturgia do circo, envolve, inclusive, a análise da obra *O Guarani*, adaptada para ser representada no circo Irmãos Orlandino em 1944, sob a perspectiva da Análise do Discurso. Por fim, a hipótese levantada, de que “a variedade de espetáculos de circo direciona e constitui múltiplas dramaturgias para o circo”, foi confirmada.

Palavras-chave: Dramaturgia. Circo. Circo-Teatro. Teatro.

MACEDO, Cristina Alves de. *CIRCUS DRAMATURGIES IN THE CIRCULARITY OF THE CIRCUS SHOW: The Guarani at Circo Irmãos Orlandino*. Advisor: Eliene Benício Amâncio Costa. 2024. 243.f. Thesis (Doctorate in Performing Arts) – School of Theater, Federal University of Bahia-UFBA, Salvador, 2024.

ABSTRACT

The present research aimed to analyze the dramaturgy of the circus, in reference the circus-theater show, which stands out for the exhibition of numbers characteristic of the circus and theatrical representations. It informs that dramaturgy was studied by different areas of the performing arts, such as theater, dance, and opera. Highlighting that the circus show presents different dramaturgies, in line with the communicative situation and the instruments used, it indicates three types of dramatic modalities for the circus: dramaturgy of numbers, dramaturgy of text and narrative dramaturgy. With this exposition, it is stated that the first two modalities are part of the composition of the circus-theater show. The qualitative research, of a bibliographic nature, stands out for the exploratory-analytical nature of the investigation. In addition identify different realities for circus dramaturgy, also involved the analysis of the work *O Guarani*, adapted to be performed at the Irmãos Orlandino circus in 1944 from the perspective of Discourse Analysis. Finally, the hypothesis “the variety of circus shows directs and constitutes multiple dramaturgies for the circus”, was confirmed.

Keywords: Dramaturgy. Circus. Circus-Theatre. Theater.

MACEDO, Cristina Alves de. *DRAMMATURGIE DEL CIRCO NELLA CIRCOLARITÀ DELLO SPETTACOLO CIRCENSE: Il Guarani nel Circo Irmãos Orlandino*. Relatore: Eliene Benício Amâncio Costa. 2024. 243.f. Tesi (Dottorato in Arti dello Spettacolo) – Scuola di Teatro, Università Federale di Bahia-UFBA, Salvador, 2024.

RIASSUNTO

La presente ricerca c'è l'obiettivo di analizzare la drammaturgia del circo, prendendo come riferimento lo spettacolo circo-teatro, che si distingue per la presenza di esibizione di numeri caratteristici dell'ambiente circense e di rappresentazioni teatrali. Informa che la drammaturgia è stata studiata da diversi ambiti delle arti performative, quali il teatro, la danza, l'opera e, evidenziando che lo spettacolo circense c'è drammaturgie diverse, in linea con la situazione comunicativa e gli strumenti utilizzati, indica tre tipi di realtà drammatiche per il circo: drammaturgia dei numeri, drammaturgia del testo e drammaturgia narrativa. In vista di questa esibizione si è precisato che le prime due modalità fanno parte della composizione dello spettacolo di circo-teatro. La ricerca qualitativa, di carattere bibliografico, si è distinta per il carattere esplorativo-analitico dell'indagine, che oltre ad individuare diverse realtà per la drammaturgia circense, ha coinvolto l'analisi dell'opera *O Guarani*, adattata per essere rappresentata nel circo Irmãos Orlandino nel 1944, dal punto di vista dell'analisi del discorso. L'ipotesi in cui “la varietà degli spettacoli circensi, direziona e costituisce molteplici drammaturgie per il circo”, è stata finalmente confermata.

Parole chiave: Drammaturgia. Circo. Circo-Teatro. Teatro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz de divulgação: Filme documentário <i>Pindorama</i>	52
Figura 2: Capa Livro <i>Circo de Los Horrores</i>	53
Figura 3: Benjamim durante a gravação de <i>Os Guaranis</i>	55
Figura 4: Fases/gerações do circo-teatro	63
Figura 5 Anúncio divulgação <i>Circo Irmãos Orlandino</i> - 1941.....	65
Figura 6: Anúncio divulgação <i>Circo Irmãos Orlandino</i> - 1943	65
Figura 7: Anúncio divulgação <i>Circo Irmãos Orlandino</i> - 1944	65
Figura 8: Anúncio divulgação <i>Circo Casali</i> - 1878	66
Figura 9: Anúncio divulgação <i>Circo Spinelli</i> - 1902	66
Figura 10: Anúncio divulgação <i>Circo Piolin</i> - 1943-----	67
Figura 11: Estrutura do número seguindo uma linha de tensão	127
Figura 12: Estrutura do espetáculo pensado como montagem de atrações, seguindo a linha de tensão-relaxamento e a linha de tensão dos números no espetáculo.....	128
Figura 13: Trecho Peça Guarani - Partitura	149
Figura 14: Trecho da Peça Guarani até a suspensão "continua"	150
Figura 15: Trecho de Guarani após “continua”, com a descrição da ópera Gioconda.....	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Sistema aristotélico dos gêneros	78
Quadro 2: Dramaturgias do circo	113
Quadro 3: Resumo distribuição de falas dos personagens	144

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
1. INTRODUÇÃO.....	18
2. TOCANDO O CIRCO E MARCANDO POSSIBILIDADES CÊNCIAS	28
2.1 MANÊNCIA E MODALIZAÇÃO NO ESPETÁCULO DE CIRCO	30
2.2 CIRCO E ATUALIZAÇÕES DA FORMA CÊNICA	39
2.3 CIRCO, UM ESPETÁCULO EM CONTÍNUO PROCESSO.....	48
2.4 O TEATRO NO CIRCO	57
3. UMA PARADA NO MOVIMENTO DO TEXTO DRAMÁTICO	69
3.1 REFLEXÕES SOBRE A CONCEPÇÃO DE GÊNERO	71
3.2 NARRATIVO E DRAMÁTICO COMO MODOS DE IMITAR.....	80
3.3 ELEMENTOS COMPOSICIONAIS DA OBRA ARTÍSTICA.....	88
4. DRAMATURGIAS NA CIRCULARIDADE DO ESPETÁCULO DE CIRCO	95
4.1 MULTIPLICIDADE DA DRAMATURGIA.....	97
4.2 DRAMATURGIAS DO CIRCO, ENTRE DIZERES E FAZERES	107
4.3 DRAMATURGIA DOS NÚMEROS: UMA <i>UNIDADE MÍNIMA</i> EM UM ESPETÁCULO DE ATRAÇÕES	119
5. DRAMATURGIA DE <i>O GUARANI</i> NO CIRCO IRMÃOS ORLANDINO	131
5.1 O ENREDO DE <i>O GUARANI</i> DE LUIZ MEDICI	133
5.2 <i>O GUARANI</i> PRIMEIRAS IMPRESSÕES	141

5.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO E DA CENSURA EM <i>O GUARANI</i>	146
5.4 <i>O GUARANI</i> E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO ENUNCIADO	153
6. LANÇAMENTOS FINAIS	162
REFÊRENCIAS	172
APÊNDICE A - BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO SOBRE A MONTAGEM	187
APÊNDICE B – DISCURSO SOBRE AUTORIA E PROPRIEDADE DA OBRA	189
APÊNDICE C – BREVE RELATO SOBRE O ROMANCE NA LITERATURA	194
APÊNDICE D – PARA ENTENDER A CIRCULARIDADE E O HIBRIDISMO NO ESPETÁCULO DE CIRCO	200
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DRAMATURGIA <i>O GUARANI</i>	205
BREVE CURRÍCULO DO AUTOR – MEMORIAL	233

APRESENTAÇÃO

Sobre a pesquisadora e a escolha do objeto

Quando ainda muito pequenos, aprendemos que precisamos escolher alguma coisa para fazer na vida, ter uma profissão, um ofício. Ainda melhor se esse fazer possibilitar convergir o gostar, com a gratificação que a atividade laborativa proporciona.

Entretanto, quando crescemos e temos de escolher, muitas vezes essa escolha se torna confusa e damos de cara com um problema que surge junto com essa orientação, pois nem sempre é possível definir precisamente o que se quer fazer, entre as oportunidades que se lhe apresentam como possibilidades de escolha.

Acredita-se que a escolha de fazer algo para fazer uma única coisa seja um mito e, se pensarmos nessa escolha em termos de identificação, podemos entender o quão frágil é essa determinação seletiva do fazer. Essa identificação integra uma espiral que vai e volta, de modos diversos, para o centro e para as extremidades, juntando e afastando determinantes que possibilitam a identificação com diferentes papéis, em vários níveis, resultando na existência de um ser multifacetado.

Assim, eu me identifico como filha, como irmã, como amiga, como esposa, como mãe. São figuras que constituem minha identidade, e é aqui que surge a pergunta: se na vida a identificação ocorre com diferentes papéis, por que na vida profissional deveria ser diferente?

Dentro dessa perspectiva, entende-se que se identificar no papel de professor, de artista, de pesquisadora, juntamente com todos os supracitados, além de outros, é coerente. É impossível se destacar dessas identificações, as quais, diante de uma série de fatores, vão aparecer como determinantes no interdiscurso, integrando sentidos para a pesquisa desenvolvida, que culminou na redação desta tese.

Observa-se que a multiplicidade do sujeito é um ponto importante a ser destacado, mas o reconhecimento de ser um ser multifacetado não pressupõe uma sobreposição de papéis, pois cada lugar de fala denota a posição que o sujeito ocupa no momento de proferir o discurso.

Com isso, cabe marcar que a autora que aqui vos fala se identifica em diferentes papéis frente ao circo, entre os quais se destacam o papel de artista, como prática vivida no corpo, e o papel de pesquisadora, que investiga teoricamente esse universo. Assim, nesta tese, meu lugar de fala é o de uma pesquisadora que propõe aprofundamentos pertinentes ao circo em nível teórico, reconhecendo que meu discurso será afetado pela experiência vivida em todas as

identificações, e não apenas com aquelas pertinentes ao circo, se abrindo e sendo enviesado em constantes deslocamentos.

Ademais, cabe marcar o deslocamento como um fator importante que se presentificou em minha prática vivida com o circo ao redor do mundo, sendo este um ato abrangente e acolhedor que integrou tanto o fazer artístico como o fazer acadêmico, determinando mudanças significativas. Aqui o deslocamento é entendido como a possibilidade de mudança e de acesso ao novo, o qual, por sua vez, possibilita uma série de outros desdobramentos. A necessidade de trocar o foco da pesquisa e *corpus* do texto dramático que seria analisado nesta tese são exemplos claros de deslocamento/desdobramento, os quais interferiram notavelmente no desenvolvimento desta tese.

O primeiro ponto a ser considerado nessa mudança é que, inicialmente, esta tese visou abordar os arquétipos na dramaturgia de peças de circo-teatro, para verificar os efeitos de sentido que promovem no enredo dramático, entendendo que estes estão impregnados por uma carga semântica que permite significações que ultrapassam os limites do próprio texto

O outro ponto a ser destacado é que o *corpus* dessa pesquisa era composto por uma peça que passou por um processo de censura no período do Estado Novo, sendo totalmente proibida para apresentação pública. Ora, estamos falando de uma época em que o diálogo entre direito e autoria¹ não era tão livre, pois, para reproduzir uma obra, era necessária uma autorização do autor ou do tutor legal de seus direitos, de acordo com o estabelecido pela legislação vigente. A legislação dos direitos autorais, promulgada em 1998, determina em seu Art. 41 que “os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.” (Brasil, 1998, sic).²

Cabe ainda citar outro trecho desta mesma Lei, que define, em seu Art. 46, o que não constitui ofensa aos direitos do autor, descrevendo, no Parágrafo terceiro: “III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra” (Brasil, 1998).

¹ A questão da propriedade dos direitos autorais tem maiores aprofundamentos em mérito no *Apêndice B: Discurso sobre Autoria e Propriedade da Obra*.

² Para ver a legislação indicada, acessar: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm.

A obra teatral que propendia constituir o *corpus* desta tese está coberta pelos direitos do autor e, mesmo reconhecendo que a pesquisa estava de acordo com Lei, uma vez que não contradizia nenhum dos pontos citados no Art. 46, optou-se por entrar em contato com o(s) herdeiro(s) dos direitos autorais, para informar a pretensão de realizar um estudo do texto da dramaturgia da peça nesta tese. Ademais, também foi proposta a redação de um histórico que destacasse a relevância da família do autor da peça e sua importância no contexto artístico do circo brasileiro.

Para minha surpresa, a peça eleita, que tinha sido selecionada entre diversos textos presentes no Arquivo Miroel Silveira, que abriga documentos da censura, foi proibida de ser utilizada na pesquisa, pois os tutores da obra indicaram sua insatisfação em ver a peça sendo estudada. Os motivos para a recusa não foram claros, mas, em respeito à solicitação e entendendo que minha função é colocar o circo em posição de destaque, e não de constrangimento, entendeu-se que o mais adequado a fazer seria apontar para outra direção e escolher outro *corpus* de estudo. Até esse ponto, muitas reflexões já tinham sido feitas, artigos e até partes de capítulos da tese escritos.

Não obstante, a primeira ação desempenhada foi entrar em contato com o Arquivo Público de São Paulo, que atualmente abriga o Arquivo da Censura Teatral, para escolher um novo *corpus* a ser estudado. Após a leitura de diferentes obras, *O Guarani*, em uma adaptação de Luiz Medici para ser encenada no circo Irmãos Orlandino, foi enfim selecionada. Esse texto também passou pelo processo de censura, contudo, ao contrário do *corpus* anterior, não recebeu nenhuma indicação de revisão ou corte. Esse texto foi escolhido inicialmente pela importância do próprio texto literário, que foi publicado pela primeira vez no formato de folhetim, sendo posteriormente editado como livro. Posteriormente, por observar um caráter de circularidade na obra, que teve sucesso para além do campo da literatura, sendo adaptada em diferentes modalidades artísticas (ópera, quadrinhos, filme, texto dramático) e recebendo ressaltos não apenas em âmbito nacional, mas também, e inclusive, internacional. Também foi determinante o fato de *O Guarani* ter sido adaptado para ser encenado especificamente no contexto circense e, por fim, o fato de ter passado pelo processo de censura no ano de 1944, sem receber nenhuma indicação de corte ou revisão.

Após determinar o novo *corpus*, foi necessário reestabelecer as arestas da pesquisa, uma vez que esta passou a contar com um texto clássico, que foi amplamente estudado por diferentes pesquisadores em diferentes países, fato que marcou a complexidade da definição do novo

percurso a ser seguido no estudo, mas também a abrangência de possibilidades de abordagem do texto.

No período compreendido entre o processo de seleção do novo *corpus* e o reinício da escrita, os deslocamentos por motivos artísticos se intensificaram. Se, por um lado, esse fato sinalizou alguma dificuldade para o estabelecimento e a organização de um novo calendário para a redação da tese, por outro, evidenciou a possibilidade de novos desdobramentos, impulsionados pela experiência de reflexão em ambientes diversificados, ampliando horizontes justamente na oportunidade de mudança dos lugares da escrita.

Os lugares, aqui entendidos em sua literalidade, se materializaram em mares, montes, aeroportos de diferentes países, encontrando diferentes reflexões no deslocamento. Esta tese foi pensada e escrita nos lugares mais inusitados. Foi justamente essa escrita em trânsito que, tratando sobre dramaturgia, acabou abraçando as dramaturgias, em um processo tão enriquecedor quanto o dos deslocamentos.

1. INTRODUÇÃO

O circo sempre fascinou as pessoas com seus espetáculos que colocam em cena habilidosos artistas que desafiam os próprios limites e que, ao realizarem proezas, fazem o público vivenciar as mais diferentes emoções. É notável que as apresentações circenses se destacam pela exibição do desempenho corporal, mas há também espetáculos que ultrapassam a prevalência do caráter não-verbal, levando para a cena discursos e até mesmo representações de caráter teatral.

Isso aponta para a presença de uma multiplicidade de dramaturgias que se relacionam com a pluralidade do fazer circense, o qual se desenvolveu prodigamente em diferentes contextos, mostrando uma variedade de espetáculos. Esse é um dado importante, pois foi justamente o questionamento sobre a pertinência da existência de diferentes dramaturgias para o circo que estimulou a realização desta pesquisa, a qual precisou se apoiar em teorias de áreas distintas do conhecimento para sustentar um discurso que envolveu não apenas as artes cênicas, mas também a linguística, a psicologia, a história.

O entrelaçamento de diferentes áreas não aconteceu à toa, mas foi estimulado pelo percurso acadêmico da própria autora, que teve formação em diferentes campos do conhecimento, quais pedagogia, letras e artes cênicas. Na primeira, a aproximação com o campo da Psicologia Social foi fundamental para a realização de estudos que focalizaram o desenvolvimento psicológico, enfatizando o trabalho realizado pelo circo-social; no segundo, o escrutínio da Análise do Discurso de linha francesa, que pressupõe a articulação entre a linguística, a história e a psicanálise, e da Nova Retórica, possibilitou investigações sobre a dramaturgia do circo e a censura de obras artísticas; na terceira, destaca-se a pesquisa da presente tese, em que o estudo da Dramaturgia do Circo se direciona especificamente para a cena artística circense.

Cabe observar aqui a simbiose que acontece entre sujeito e objeto, os quais se encontram em um trajeto marcado por experiências diversas que estimularam a realização desta pesquisa, de modo que ao falar do objeto necessariamente encontrar-se-ão vestígios do sujeito e vice-versa.

Parte-se do pressuposto de que não há como separar o sujeito do objeto. Destarte, a pesquisadora que aqui vos fala, ao projetar a sua percepção sobre a dramaturgia do circo também se projeta através dela, dando sinais de uma trajetória em se materializaram múltiplas

relações, que enveredam, inclusive, pelo campo da prática artística, em que se destacam as atuações como diretora, produtora e ensaiadora circense, as quais são notáveis em distintas criações espetaculares apresentadas em diferentes partes do globo.

Vale lembrar que o reconhecimento da existência de dramaturgias para o circo surgiu na experiência da pesquisa do mestrado, durante o qual não foi possível realizar aprofundamentos em mérito seja devido ao foco do estudo que ao tempo restrito reservado ao curso. Naquela ocasião, o estudo se direcionou para a Análise do Discurso da dramaturgia do circo e envolveu a análise de uma peça de circo-teatro que passou pelo processo de censura sendo totalmente proibida para apresentação pública, na qual destacou-se as Condições de Produção, a Formação Discursiva dos interlocutores da peça e o discurso censório que determinou a proibição de exibição da obra. Essa investigação foi importante para afirmar que os espetáculos de circo-teatro envolvem conteúdos discursivos que podem estimular reflexões e assumir uma função mobilizadora.

Diante dessas experiências, a presente tese, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), na linha de pesquisa Tradições, Contemporaneidades e Pedagogias da Cena, concebeu a dramaturgia como objeto de estudo, tendo como referência o espetáculo do circo-teatro.

O circo-teatro é uma modalidade de circo que teve destaque no contexto brasileiro, principalmente no século XX. Sua estrutura cênica se sustenta em uma composição múltipla, que traz como marco a apresentação de números de técnicas circenses, comuns aos espetáculos de circo, e de peças teatrais. Neste caso, o fator distintivo reside no fato de as exibições de habilidades e as representações teatrais manterem as características específicas de suas formas cênicas, não concebendo uma mistura ou entrelaçamento entre elas.

Isso justifica a divisão do espetáculo em duas partes constitutivas, que tem uma interrupção/conexão estabelecida por um intervalo, as quais podiam predispor de estruturas específicas para constituir o espaço cênico: uma zona circular, o picadeiro, para apresentar os números de técnicas circenses, e o palco, para encenar as peças teatrais.

Essa confluência de espaços diferenciados, além de uma diversidade artística, não é recente e marcou presença nos circos ao redor do mundo ainda no século XVIII, quando evoluções com cavalos, demonstrações de palhaços, acrobatas, números de artistas saltimbancos, representações de hipodramas, pantomimas e mimodramas, entre outros, podiam ser apreciados em arenas circulares, que também podiam compreender o uso do palco. Contudo,

vale marcar que o modelo dramaturgico seguido naquela época se diferencia daquele que vale para os circos-teatros brasileiros, uma vez que sua proposta se destinava à junção alternada das criações artísticas ou à mistura das diferentes modalidades.

Com isso, é possível afirmar que a dramaturgia do circo no século XVIII se diferencia daquela do circo-teatro do século XX, a qual, por sua vez, absorve outras conotações em espetáculos realizados no século XXI, dependendo do contexto. O entendimento de circo-teatro na atualidade não se restringe aos circos que propõem espetáculos caracterizados por uma estrutura cênica múltipla, mas absorve formatos que, além de juntar o circo, o teatro, a dança e a música de modo criativo, articulam a técnica circense com outros campos artísticos, em poéticas que pretendem uma coesão narrativa.

Cabe frisar que o modelo de espetáculo com apresentação de circo e de teatro teve grande difusão no contexto brasileiro a partir da década que compõe o ano de 1900, período em que é possível observar o início do crescimento progressivo da presença de peças no ambiente circense, motivado pelo interesse expressivo do público em assistir produções teatrais. Assim, as representações se tornaram muito populares no ambiente circense, fazendo com que muitos espectadores passassem a ir ao circo para ver as peças, além dos assaz números de habilidades técnicas, que passaram a existir apenas como uma parte da apresentação.

Se de um lado se destacaram os números de habilidades com artistas que apresentavam técnicas acrobáticas, de equilíbrio e de manipulação de objetos, do outro, as peças teatrais também conquistaram espaço. As obras apresentadas podiam ser de diversos gêneros dramáticos, sendo recorrente as representações de comédias, dramas, melodramas, dramalhões, operetas, que, com o tempo, acabaram se tornando um chamariz para o público, que passou a ir ao circo ávido pela novidade, sendo motivado pelo expressivo repertório de peças, que podiam receber adaptações específicas com a finalidade de se ajustar ao gosto do espectador.

Ademais, vale frisar que é comum ocorrer uma pausa nos espetáculos circenses, a qual não constitui uma simples suspensão, mas um intervalo, um entreato, que deve considerado como parte integrante da apresentação. Esse momento liga os dois momentos do espetáculo, mas também determina a expansão para uma experiência de grande espetacularidade, em que o público, oportunamente, é convidado a degustar lanches e bebidas, adquirir lembranças, tirar fotos com artistas e animais, etc., além de socializar com as outras pessoas presentes, transformando o entorno do circo em um momento vívido.

O intervalo é importante não apenas para as apresentações de circo-teatro, pois, independentemente de haver a representação de uma obra dramática na segunda parte, é comum a presença desse momento nos espetáculos circenses. O intervalo pode surgir em referência a diferentes fatores: uma forma de concluir a primeira parte da apresentação, uma forma de entreter o público que aguarda a segunda parte do show, uma forma de ampliar os ganhos do circo com a venda de alimentos e objetos, um momento para preparar o espaço do circo para o momento mais alto do espetáculo ou para a realização das representações teatrais, etc.

Vale marcar que essa é uma prática que transcende o contexto do circo, podendo ser detectada em espetáculos apresentados ainda no século XVII na Europa, nos quais a música, como informam Macedo e Costa (2020), era colocada para separar os atos das apresentações operísticas e para entreter o público. Ainda sobre esse aspecto, é interessante a informação de Vescovo (2007) quando relata, nesse mesmo período, a existência de uma teoria específica para tratar sobre o entreato, o qual surge como suporte para as composições dramáticas modernas ocidentais, corroborando a importância que se deve dar a este momento.

Diante dessas perspectivas, observa-se que o espetáculo circense compreende momentos distintos: primeiro momento, apresentação de números circenses; segundo momento, intervalo; terceiro momento, apresentação de números circenses ou de uma peça teatral, no caso dos circos-teatros. Assim, seguindo essa lógica, esta tese foi organizada de modo a considerar essa estrutura, integrando momentos distintos para desenvolver o estudo sobre as dramaturgias do circo.

Nesta tese, esses momentos não foram marcados no início de cada capítulo, mas podem ser identificados na evidência do próprio texto que, em um primeiro momento, trata sobre o circo e o circo-teatro, incluindo argumentos sobre a constituição e a propagação de seu espetáculo ao redor do globo e considerações sobre o texto dramático; em um segundo momento, aborda questões referentes à dramaturgia, fazendo fluir o discurso sobre a dramaturgia do circo a partir de reflexões que remetem a diferentes campos do saber; e em um terceiro momento, discute alguns aspectos do texto dramático, contando com a análise da obra *O Guarani*, adaptada para o circo Irmãos Orlandino.

Ademais, cabe indicar que o título desta tese se alinha à essa ideia de estrutura múltipla, expressando sua relação com esta. Assim, *Dramaturgias do Circo na Circularidade do Espectáculo Circense*, marca a abrangência do conteúdo tratado, enquanto, *O Guarani para o circo Irmãos Orlandino*, compreende o fazer teatral que impõe uma especificidade para as

apresentações circenses no tocante ao circo-teatro. Nesse título, dois termos merecem ser destacados: circularidade e dramaturgia.

O termo circularidade³ foi discutido por autores como Bakhtin (1996) e Ginzburg (1936) e compreende a ideia de círculo, de movimento, de intercâmbio entre classes sociais. A circularidade aqui é entendida como uma característica do espetáculo de circo, o qual absorve elementos característicos de diferentes culturas em consonância com o seu período histórico, permitindo diferentes hibridizações que se abrem para a confluência de classes/culturas sociais, em um processo que requer constantes adaptações. Ademais, a própria itinerância do circo corrobora essa circularidade, a qual envolve uma mobilidade, pressupondo o trânsito constante por entre diferentes contextos, ampliando a possibilidade de uma variedade de hibridismos e adaptações.

A dramaturgia, por sua vez, é um tema que tem sido estudado por diferentes campos do saber, tal como o teatro, que lançou as primeiras bases em mérito, a dança, a ópera, mais recentemente, o circo, entre outros. Além de explorar o entendimento de dramaturgia em diferentes áreas do conhecimento, considerou-se a ideia de teatralidade circense inaugurada por Silva (2022), que compreende ações, gestos, coreografia e modos de comunicação para traçar uma definição específica para a dramaturgia do circo. Para estruturar esse discurso, além das reflexões de Silva (2022) foram importantes os estudos de Sanches (2021), Barba e Savarese (1995) e Pimenta (2009), entre outros, em torno do assunto. Ademais, Campo e Serena (2019) trouxeram uma contribuição particularmente interessante ao corroborarem a realidade da existência não apenas da “dramaturgia circense”, mas, inclusive, da “escritura cênica” do circo.

Assim, a dramaturgia do circo encontrou nesta tese um sentido amplo, assimilando a ideia de escrita, de processo, de agenciamento criativo, além da ideia do conjunto da obra circense. Dentro dessa perspectiva, entendeu-se que a dramaturgia do circo pode focalizar a demonstração de habilidades corporais, envolver a fala ou considerar a produção de um dizer, fato que nos levou a marcar e distinguir diferentes dramaturgias para o circo, quais a dramaturgia dos números, a dramaturgia do texto e a dramaturgia narrativa. O circo-teatro compreende a dramaturgia dos números e a dramaturgia do texto, que encontraram aprofundamentos específicos nesta tese.

³ A ideia de circularidade foi explanada com maiores detalhes no Apêndice D desta tese.

O objetivo desta tese, então, é investigar as dramaturgias do circo, tendo como referência o espetáculo do circo-teatro brasileiro, que compreende números circenses e peças teatrais em suas composições. Como objetivos específicos, buscou-se compreender a estrutura de espetáculos de circo; explorar o sentido de dramaturgia; distinguir dramaturgia do circo e do circo-teatro; e discutir sobre uma peça teatral adaptada para o circo.

A peça analisada nesta tese é uma adaptação da obra homônima *O Guarani*, de José Martiniano de Alencar, um texto literário de relevância no cenário nacional e internacional que se destacou em diferentes formatos desde seu lançamento, em 1857. Tal obra foi motivo para a criação de uma ópera, lançada originalmente em língua italiana, no ano de 1870, com libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, musicado por Antônio Carlos Gomes, a qual foi traduzida para o português somente sessenta e sete anos depois; diferentes produções cinematográficas, entre as quais se destaca um filme de 1912 dirigido por Paulo Benedetti, que atualmente faz parte da história do cinema mudo, e outro que é uma adaptação realizada pela atriz cineasta Norma Bengell, lançada em 1996; cadernos ilustrativos, com a publicação de uma primeira versão da história com ilustrações de F. Acquarone, que foi noticiada no Correio Juvenil do jornal *O Globo* em 1923.

Ao longo dos anos, seguiram-se diversas versões dessa obra, até Luiz Medici fazer a adaptação para ser representada no circo *Irmãos Orlandino*, em 1944. Frisa-se que o critério de relevância utilizado para seleção do corpus da pesquisa levou em consideração primeiramente a relevância da própria obra literária *O Guarani*, que se destacou no âmbito nacional e internacional sendo amplamente difundida; posteriormente, o fato dela ter sido materializada em adaptações de uma variedade de formatos como os acima descritos, integrando, conseqüentemente, a noção de circularidade adotada para esta tese; e por fim, pelo fato do texto ter sido adaptado para contexto circense.

Um ulterior critério de relevância foi determinado ao passo da realização da pesquisa explorativa, durante a qual se examinou os documentos que se encontram no Arquivo Miroel Silveira, os quais atualmente estão sob a tutela do Acervo da Censura do Arquivo Público do Estado de São Paulo. É notável que documentos só tiveram a possibilidade de vir a público somente com instituição do final da censura, em 1988.

O corpus selecionado para a análise da dramaturgia do texto do presente estudo é proveniente do referido Arquivo, uma cópia digitalizada de *O Guarani* que conta com os processos da época em que o texto foi censurado. Cabe destacar que a resposta do censor à solicitação de avaliação do empresário Orlandino Leite foi positiva, pois esta não pressupôs

nenhum tipo de correção ou indicação de corte ao texto da peça, o qual foi considerado apto para ser apresentado ao público do circo *Irmãos Orlandino*. Por que não houve nenhuma recomendação de modificação a ser feita? Esse foi um questionamento importante no direcionamento das análises em mérito da obra, que foi analisada sob a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, focalizando as Condições de Produção.

Além desse, outros dois questionamentos foram fundamentais para guiar a pesquisa: é pertinente pensar em dramaturgia para o espetáculo de circo? Que tipos de dramaturgias se destacam no espetáculo de circo-teatro? Para responder a esses questionamentos, foi necessário articular, naquilo que foi possível, campos do conhecimento que se estabelecem para além daquele do circo, a fim de fundamentar o estudo teórico que possibilitou verificar a hipótese segundo a qual: “a variedade de espetáculos de circo direciona e constitui múltiplas dramaturgias para o circo”.

A perspectiva metodológica adotada compreende uma abordagem qualitativa, que pressupõe a utilização dos dispositivos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa, para verter um gesto de interpretação sobre o texto de *O Guarani*, considerando as Condições de Produção do discurso. Como técnica de investigação, adotou-se a pesquisa bibliográfica, orientando-se pelo viés explorativo-analítico que possibilitou identificar diferentes realidades para a dramaturgia do circo.

A tese a seguir, juntamente com a introdução e a conclusão, é dividida em seis capítulos, cada um dos quais é precedido por uma introdução que expõe perguntas norteadoras e detalhes do conteúdo que será abordado nos subcapítulos.

O capítulo *Tocando o Circo e Marcando Possibilidades Cênicas*, objetiva promover uma aproximação do leitor com o tema tratado, trazendo descrições e definições importantes para a compreensão geral do trabalho. À vista disso, expõe o que se entende por circo, indicando-o como uma subárea das artes cênicas que se destaca pela relação que estabelece com elementos manentes, enfatizando a importância das técnicas circenses e dos instrumentos circenses para realização de modalizações e para a composição de um produto artístico de valor comercial.

Indica-se a itinerância, a necessidade de alinhar o espetáculo ao gosto do espectador e de garantir a manutenção econômica do circo e do circense como determinantes na atualização do espetáculo de circo. As diferentes formas cênicas circenses expressam uma variedade de atualizações, dado que é evidenciado na exposição de modificações que o circo absorveu a

partir do seguimento do Circo Moderno, o qual é um marco importante na diversificação das composições do circo, que contou com outras áreas artísticas. Outrossim, define-se circo-teatro, assinalando a apresentação de números circenses e a representação de uma peça como particularidade de um espetáculo que é entremeadado por um intervalo.

O capítulo *Uma Parada no Movimento do Texto Dramático*, como o próprio título indica, traz considerações que interessam o texto dramático e sua composição. De tal modo, primeiramente trata sobre a flexibilidade que emerge da ideia de gênero, a qual suporta contaminações, miscigenações ou hibridizações que denunciam a estabilidade relativa das definições em mérito, que vão se relacionar necessariamente com contexto histórico circundante. Posteriormente, características pertinentes aos gêneros narrativo e dramático são explicitadas, revelando determinantes específicas que diferenciam esses modos de imitar; neste contexto o tempo é indicado como categoria importante para compreender o texto dramático em sua Condições de Produção. Ademais, descreve-se os elementos considerados fundamentais na composição de uma obra, quais o enredo, o conflito, os personagens, o espaço e o tempo.

O capítulo *Dramaturgias na Circularidade do Espetáculo de Circo* se sobressai por apresentar conteúdos concernentes ao foco da presente investigação. Portanto, apresenta a dramaturgia em diferentes campos das artes cênicas e com base nessas considerações e na ideia de teatralidade circense define a dramaturgia do circo. Ademais, considera-se que a situação comunicativa do espetáculo e o canal utilizado para realizar essa comunicação possibilitam identificar modalidades distintas de dramaturgias, quais, a dramaturgia dos números a dramaturgia do texto e a dramaturgia narrativa; marca-se que o espetáculo de circo-teatro é composto pelos dois primeiros tipos de dramaturgia.

Dito isto, considerou-se que a dramaturgia dos números se fundamenta nas habilidades corporais, envolvendo unidades de sentido totalizado que são localizadas como unidades mínimas dentro da composição de um todo espetacular; essa dramaturgia, sendo pensada como montagem de atrações, detém um princípio unificador que possibilita uma infinidade de modos de organização, que avultam conteúdos técnicos e estéticos. A dramaturgia do texto, por sua vez, foi tratada em um capítulo específico em que se analisa a obra *O Guarani*, que foi adaptada para ser encenada no *Circo Irmãos Orlandino*, sob a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa.

Logo, o capítulo *Dramaturgia de O Guarani no Circo Irmãos Orlandino* traz considerações sobre a materialidade cênica de *O Guarani*, elaborada por Luiz Medici com base no texto homônimo de José Martiniano de Alencar. Após descrever *O Guarani*, grifa-se que

esse texto foi adaptado em um período histórico que pressupôs uma avaliação censória para todas as obras apresentadas ao grande público. Posteriormente, a análise da avaliação censória abre uma discussão que, partindo do entendimento de que a língua se relaciona com a ideologia, discorre sobre as Condições de Produção da obra no tempo do enunciado e no tempo do enredo.

É importante destacar que esta tese também conta com a presença de quatro *Apêndices*, nos quais conteúdos fundamentais são abordados.

De tal modo, no *Apêndice A – Breve Contextualização do Estudo Sobre a Montagem* – destacam-se informações referentes ao estudo da montagem, revelando mudanças significativas que aconteceram no modo organização das cenas de um filme. Em uma composição fílmica cada plano isolado constitui uma ação incompleta, que se reveste de significados na relação que estabelece com outros planos, mas assinalou-se que, se inicialmente as mudanças de planos consideravam prioritariamente razões físicas, posteriormente estas encontraram na justaposição dos diferentes planos um modo para valorizar as cenas e proporcionar um maior impacto dramático. O estímulo progressivo da emoção no público foi corroborado diante da possibilidade de fragmentação do todo fílmico em planos gerais, médios e próximos, havendo assim uma variedade de possibilidades de estabelecer um maior impacto emocional. Destacase a montagem alternada e a montagem paralela, como outras possibilidades de organização.

No *Apêndice B – Discurso Sobre Autoria e Propriedade da Obra* – abordam-se algumas questões relacionadas a autoria e propriedade de criações artísticas, revelando informações referentes ao seu estabelecimento inicial e sobre o longo processo que percorreu antes de consolidarem-se leis reconhecidas internacionalmente. Chama-se a atenção para a existência regras, ainda que tácitas, que foram estabelecidas para os casos de plágio ainda Antiguidade, mas que somente no Império Romano o direito de autor passa a abranger o material publicado, contudo protegendo, notoriamente, o trabalho do editor, o qual posteriormente ganhou ainda mais força com o estabelecimento do *copyright*. A ideia de liberdade de expressão vai ganhar ressalto com estabelecimento de um Sistema Internacional de Propriedade Intelectual, o qual limitou-se ao contexto de produção das obras até realização da Convenção de Berna de Proteção de Obras Literárias e Artísticas, quando além de ser estabelecido um status de universalidade para as obras, beneficia também o seu criador não apenas em vida, mas inclusive após sua morte com a passagem dos direitos aos seus herdeiros.

No *Apêndice C – Breve Relato Sobre o Romance na Literatura* – destacam-se diferentes fatores que propiciaram o estabelecimento e o desenvolvimento do romance no ocidente, o qual surge na Europa, como uma forma de distanciamento de modelos preestabelecidos. Relata-se

que o termo romance encontrou aporte no romance cortês ou poema cavaleiresco, sendo marcante a oposição bom e leal X vilania e a ambição; os escritores românticos se referiam a comportamentos sociais específicos da vida na corte, ressaltando características do nobre, do guerreiro, do generoso, do corajoso, do amor. Neste contexto, a mulher se localizava sempre em um plano inferior, tanto quando endereçada ao convento como quando destinada ao casamento. Indica-se que o nacionalismo exacerbado, o culto à natureza e o indianismo estiveram presentes nos primeiros escritos brasileiros românticos e que, posteriormente, muitos elementos do romantismo constituíram-se instrumentos de projetos políticos.

No *Apêndice D – Para Entender a Circularidade e o Hibridismo no Espetáculo de Circo* – trata-se sobre a circularidade relacionando-a à ideia de fluxo e de intercâmbio cultural, sendo as influências recíprocas um ponto determinante. Nesse contexto, hibridismos e contaminações entre diferentes culturas são marcantes, se revelando de diferentes modos. Destaca-se que o circo tem a circularidade integrada na estrutura do seu espetáculo, evocando o sentido do movimento e de transitoriedade que propicia a ocorrência de ressignificações de elementos do espetáculo, havendo constantes adaptabilidades que denunciam a existência de um Locus híbrido.

Ademais, esta tese conta com o texto da peça *O Guarani* de Medici em *Anexo*, o qual foi transcrito *Ipsis Litteris* integralmente e, por fim, traz um memorial que apresenta detalhes de produções da autora desta tese, que possui um longo trajeto de pesquisa seja no campo teórico-acadêmico que da prática artística.

**2. TOCANDO O CIRCO E MARCANDO
POSSIBILIDADES CÊNCIAS**



2. TOCANDO O CIRCO E MARCANDO POSSIBILIDADES CÊNICAS

Este capítulo destina-se a promover uma aproximação com o tema circo, trazendo descrições e definições importantes para este trabalho. Para tanto, no primeiro subcapítulo, *Manência e Modalização no Espetáculo de Circo*, busca-se marcar o entendimento que se tem de circo nesta tese, localizando-o como uma forma de arte que se sustenta na relação que estabelece com elementos manentes, sendo as técnicas e os instrumentos circenses importantes para fazer modalizações e para compor um produto artístico de valor comercial. Os questionamentos que guiaram a redação deste subcapítulo são: o que se entende por circo? O espetáculo de circo se resume na presença da técnica circense? Se existe uma técnica circense, como pode ser definida?

O subcapítulo *Circo e Atualizações da Forma Cênica* compreende uma discussão sobre as diferentes atualizações do espetáculo circense e marca a itinerância como um ponto determinante que estimulou a difusão e a renovação do espetáculo, destacando a necessidade de se alinhar ao gosto do espectador e de propiciar a manutenção econômica do grupo circense como motivadores; estes aspectos também se mostraram determinantes na promoção de constantes (re)encantamentos pelo circo. A pergunta que guiou esse subcapítulo foi: como explicar a continuidade do espetáculo circense?

No subcapítulo *Circo, um Espetáculo em Contínuo Processo*, aborda-se o espetáculo circense, destacando mudanças específicas em sua forma cênica. Nesse sentido, recorre-se a alguns dados históricos que permitem situar o circo a partir da constituição do Circo Moderno, indicando a presença de diferentes manifestações artísticas que evidenciam variadas constituições espetaculares. O questionamento que guiou este subcapítulo é: o que mudou no espetáculo circense após a criação do Circo Moderno?

Por fim, no subcapítulo *O Teatro No Circo*, aborda-se o circo-teatro, trazendo aspectos de sua composição e indicando uma definição para esse tipo de espetáculo, que faz confluir diferentes formas cênicas. As perguntas que guiaram essa parte são: o que é circo-teatro? Todo circo que apresenta peças teatrais é chamado de circo-teatro?

2.1 MANÊNCIA E MODALIZAÇÃO NO ESPETÁCULO DE CIRCO

Falar sobre circo implica considerar a fluidez em torno desse termo, que remete a modos de vida — sedentário e itinerante — envolvendo grupos de indivíduos ou de famílias que fazem parte daquilo que é comumente chamado de “tradição circense”⁴ e que se agregam por ligações consanguíneas e, ademais, por afinidade.

O circo é uma expressão artística que se relaciona com uma herança constituída individual e coletivamente, se estabelecendo não apenas como memória, mas no conhecimento acumulado por cada singular circense ao redor do globo, na integração de novos recursos e modos do fazer, em uma prática que se atualiza e se renova constantemente.

Inserido nesse movimento de inovações, o circo determina ainda espaços de atuação, bem como manifestações espetaculares que revelam diferentes estéticas, se caracterizando por demonstrarem evoluções de diferentes números de habilidades; por se distanciarem dos requerimentos de interpretação e reflexão, quando destinados ao puro entretenimento e diversão; por se configurarem de modo conceitual e, quiçá, interpelados por motivações discursivas; pela utilização da fala, ainda que não haja uma relação de dependência com a palavra vocalizada; pela presença da música, de elementos narrativos, entre outros.

Como é possível observar, o circo se abre para uma complexidade de noções. Todavia, aqui se trata do circo especificamente como forma artística, o que leva, de início, a perguntar: o que faz o circo ser entendido como arte? Este questionamento encontra aporte em diferentes discussões sobre o circo, o qual aqui é tratado como fenômeno e é apreendido como fato,

⁴ O termo “tradição circense” foi colocado entre aspas pelo fato de existirem discussões sobre o que poderia constituir uma tradição no âmbito do circo, que não serão abordadas nesta tese. Para saber mais sobre este assunto, destaco três textos, dois dos quais resultantes de pesquisas na área do circo e outro no campo da História:

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 1996.

SILVA, Pedro Eduardo da. *A formação circense: saberes éticos e técnicos*. 2021. 396 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em artes, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2021.

HOBSBAWM, Eric. *Introdução: A invenção das tradições*. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

observável a partir daquilo que toca o sensível e também na direção que revela aquilo que é pensado sobre ele.

Para entender o circo como forma artística, é preponderante considerar que ele integra o campo das artes cênicas, sendo fundamental tomar seu espetáculo como importante, revelando-se como uma atividade performática específica.

No entendimento do circo se encontram dizeres congruentes e díspares, que marcam a existência de realidades múltiplas para essa forma cênica, a qual permanece sendo circo, naquilo que ela é, mesmo ao modificar-se. Destarte, o circo se alinha ao estar no mundo em contínuo processo, integrando um fenômeno que é caracterizado por sua presença efetiva na sociedade, mas se abrindo para um devir simbólico.

À vista disso, ao considerar que o circo tem uma presença efetiva na sociedade, pressupondo que ele existe porque é possível localizá-lo em determinado tempo e espaço, é possível marcar dois pontos distintos, que integram realidades específicas no contato com o circo: o espetáculo de circo tem uma presença efetiva como matéria tangível no campo sensível, ao menos da perspectiva da experiência estética, e tem uma presença efetiva, como matéria tangível concreta, que se liga ao ponto de vista da própria prática da técnica circense.

É possível observar em diferentes autores que há, de um lado, uma história do circo marcada por uma existência datada, bem delimitada no tempo e no espaço, quando se fala no espetáculo; e, de outro, uma existência cujo surgimento não se pode determinar um lugar ou momento preciso, quando se fala sobre a técnica circense, a qual aparece marcada simbolicamente e por uma variação espaço-temporal.

Pensar o histórico é voltar-se para a materialidade de algo que existe e que, por isso, pode ser localizado em tempo e espaço específicos, pressupondo também a possibilidade da existência de algo que possa ter surgido antes. Se pensarmos no surgimento como uma origem, é necessário considerar que essa origem compreende um início, que envolve a ideia de um primeiro momento de existência. Daí, se temos o surgimento como origem ou um ponto de partida, o qual pode ser identificado pela materialidade de sua própria existência, o espetáculo de circo e as técnicas circenses poderiam ser considerados como históricos?

Dentro dessa perspectiva, cabe dizer que tanto a técnica circense — mesmo que tenha determinações variáveis — quanto o espetáculo de circo têm uma origem histórica do ponto de vista da existência, permitindo identificar a presença marcante de elementos manentes e modalizados na observação direta do recurso que alimenta a materialidade cênica.

Ao considerar que o elemento manente do espetáculo de circo pode ser visualizado a partir da técnica circense, a qual vai se atualizar ao longo do tempo, porém conservando um elemento que aqui é considerado como uma espécie de “substrato”, que é identificável mesmo com as diferentes modificações que ocorrem na utilização da técnica, precisamos iniciar uma reflexão a partir do seguinte questionamento: a que nos referimos quando falamos em técnica circense?

Para falar de técnica, parece oportuno iniciar pelo entendimento do próprio termo, que tem a ver com procedimentos e métodos para desenvolver determinada atividade. Assim sendo, ao se falar em conhecimento técnico para realizar certa habilidade, é possível se referir a diferentes áreas, e não apenas às artísticas, e reconhecer que existem técnicas específicas na dança, na música, no teatro, entre outros.

No circo, diferentes áreas técnicas foram praticadas e desenvolvidas por um mesmo artista, sendo notável a abrangência de atuação de alguns circenses, como no caso de Benjamim de Oliveira,⁵ que atuou “como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas da época” (Silva, 2022, p. 28). Com isso, pode-se dizer que o circo é uma arte que integrou e integra diferentes habilidades e técnicas para constituir seu espetáculo, o qual se vale da destreza corporal do artista, mas não apenas dela, pois, como indica Silva (1996, p. 118), há também a necessidade de “cativar e seduzir” o público.

É muito comum ligar a manifestação espetacular à expressividade do artista que se mostra em cena. Contudo, a capacidade expressiva do ser humano pode ser identificada ainda antes da definição do que se reconhece como arte ou mesmo como artista, fato que contribui para localizar o que aqui será chamado de técnica circense.

Há pinturas rupestres, em diferentes lugares do mundo, nas quais aparecem desenhos que foram identificados com algumas disciplinas hoje consideradas como técnicas circenses, entre as quais se destacam o equilíbrio, a acrobática e a manipulação de objeto. Esse dado denota o caráter milenar e ancestral dessa prática, que se faz presente em imagens que vieram à luz em pirâmides e em diferentes escavações arqueológicas.

⁵ Além de realizar diferentes modalidades técnicas artísticas, o circense Benjamim de Oliveira escreveu e adaptou diferentes peças teatrais para serem encenadas no circo, sendo considerado o consolidador do circo-teatro no Brasil.

A compreensão do que se considera como um elemento manente no espetáculo de circo pode ser facilitada por uma reflexão feita a partir das técnicas acima mencionadas, que podem ser consideradas como grandes áreas, como ver-se-á a seguir, e seguem sendo praticadas ao redor do globo, mantendo uma relação estreita com uma espécie de “substrato inicial” que as identifica.

Outrossim, cabe notar que essas técnicas, se colocando na relação direta com o fazer e com uma heterogeneidade de sujeitos e instrumentos circenses, vão requerer o desenvolvimento de habilidades cada vez mais complexas em cada uma delas, se encontrando como um recurso modalizável (no uso e na diversificação da técnica) que possibilita a constituição de um produto modalizado (o espetáculo, que pode contemplar uma única ou diferentes técnicas).

A técnica do equilíbrio, ou *balance*, na língua inglesa, explora o controle do centro de gravidade do corpo, o qual alcança a estabilidade em situações dinâmicas (quando ocorre o deslocamento do(o) corpo(s)) ou estáticas (quando esse deslocamento é mínimo ou aparentemente nulo) na articulação efetiva com o espaço e/ou com objetos que exercem certa força naquele que pratica, havendo uma contínua busca pela recuperação do equilíbrio, na certeza da inexistência de uma imobilidade plena e por haver “sempre a absoluta presença do movimento” (Laban, 1966, p. 6).

Aqui o elemento manente está na busca da estabilidade. No equilíbrio de sistemas (corpo do artista, corpos de artistas, com ou sem a utilização de objetos) a estabilidade depende de interações e é afetada por diferentes aspectos, envolvendo o espaço, as condições (estado físico, emocional, etc.) e circunstâncias que provocam variações nas situações de equilíbrio realizadas pelo sujeito; pelo sujeito em relação com outro(s) sujeito(s); pelo sujeito em relação com instrumento(s) circense(s); pelos sujeitos em relação com outros sujeitos e com instrumentos circenses.

As técnicas circenses que requerem equilíbrio são variadas, mas podemos citar aqui a parada de mão, o arame rígido, a corda bamba, o rola-rola, a perna de pau, o monociclo, a roda alemã, a roda cyr, etc. Cabe ressaltar que, na utilização dos instrumentos circenses citados, assim como de outros, é evidente a possibilidade de articulação entre o equilibrismo, a manipulação de objetos e a acrobática. Isso acontece porque não há rigidez para marcar fronteiras entre as técnicas, contudo, observando que sempre haverá maior destaque para uma delas.

As atividades acrobáticas, que teriam seu surgimento marcado “em atividades lúdicas e circenses, praticadas pelos povos da Grécia Antiga, Roma, China e Egito, derivando de atividades mitológicas presentes nas cerimônias religiosas e nas festas sagradas”, vão referenciar, de acordo com Fernandes (2016) ao indicar as posições de Botelho (2009) e Alves (1997), aqueles que dançam ou fazem jogos de equilíbrio nas mãos ou nos pés, sendo esta qualquer situação que em ocorre a evolução do corpo, não sendo necessária a utilização de qualquer aparelho. (Fernandes, 2016, p. 9).

No que toca ao contexto do circo, essa definição precisa mesmo ser ampliada, para contemplar não apenas o desenvolvimento da arte acrobática em evoluções do corpo em situações de equilíbrio, a exemplo do mão-a-mão, mas para comportar os instrumentos circenses, como a balsa, o trapézio, a lira, a corda indiana, o tecido, entre outros. O elemento manente aqui reside na evolução realizada com próprio corpo, seja utilizando um instrumento circense ou não.

Observa-se que, para a acrobática, o equilíbrio é fundamental, mas isto não exclui a existência de especificidades, especialmente levando-se em consideração os instrumentos utilizados. Ademais, o equilíbrio será basilar também para a manipulação de objetos, a qual se desenvolve justamente na fluidez que surge entre a estabilidade e a instabilidade.

A técnica da manipulação de objetos, desde seu primeiro registro nas pirâmides do Egito, na tumba de Beni Hassa, em figuras que retratavam “mulheres malabaristas, realizando o que alguns historiadores interpretaram como rituais religiosos” (Santos, 2012, p. 17), foi absorvendo modificações que se mostram evidentes em diferentes aspectos: na denominação da técnica de manipulação, nas vertentes dentro da técnica de manipulação, nos objetos de manipulação e nos modos de manipulação.

Primeiramente, cabe notar a modalização que atinge a denominação da técnica de manipulação, chamada de malabarismo no Brasil e em países de língua hispânica, *giocoleria* na Itália, se alinhando ao termo francês *jonglerie* e ao *juggling* da língua inglesa. Cabe frisar que todas essas nomenclaturas não se distanciam do significado do termo latim *praestigiae*, ao incluir em sua definição da prática do ilusionismo a habilidade para realizar truques e movimentos de destreza, atividades que requerem agilidade e precisão.

Além disso, é interessante mencionar a modalização que acontece dentro da própria técnica de manipulação, que absorveu recentemente a categoria *flow art juggling*, que constitui uma especificidade na atuação com diferentes instrumentos como *poi*, bambolê, bastões, etc.,

todavia conservando o “substrato inicial” da técnica, orientado a partir da manipulação de objetos.

Neste ponto, já se sinaliza a diversidade que toca o objeto a ser manipulado, que se configura em sólidos de formato esférico, claves, aros, além dos supracitados, se alinhando a uma diversidade de modos de manipulação, como o lançamento do objeto (*body throws*), a formação de figuras (malabarismo lego ou quebra-cabeças, realizado especialmente com claves), o deslizamento do objeto, que se liga ao corpo sem a necessidade do uso das mãos (contato), ou a dança com o objeto.

De qualquer modo, é coerente dizer que o elemento manente da manipulação de objetos reside na própria manipulação, a qual se vale de movimentos que respondem a forças iguais e contrárias em ações que dependem de uma aceleração com certa intensidade e direção.

Vale marcar ainda a dominação de animais como uma técnica presente no circo, a qual encontra aporte no Egito Antigo. Em Alexandria, os “desfiles de feras exóticas aconteciam nas ruas, em importantes festivais religiosos, unindo assim o gosto egípcio pelo fausto com as procissões religiosas dos gregos”, em exposições não permaneceram alheias ao interesse de Ptolomeu II (309 a.C. – 246 a.C.), da dinastia de reis macedônios, o qual acabou destinando “parte de sua fortuna à criação de um zoológico” (Costa, 2018a, p. 27).

Como se pode observar, os zoológicos e a exibição de animais foram comuns desde a antiguidade, constituindo uma prática que vai aparecer como típica no ambiente circense, retirando sua força da técnica da dominação, a qual remete à domesticação.

Cabe marcar que houve um tempo em que o campo da dominação de animais envolveu não apenas as feras e os seres irracionais, mas atingiu também os seres humanos, com os zoológicos humanos ou exposições etnológicas; todavia, atualmente essas exposições encontram-se em descontinuidade, não se apresentando como relevantes para a constituição do espetáculo do circo. Atualmente, é mais comum assistir a demonstrações dos chamados zoológicos virtuais, que apresentam um show de luzes com cenas de animais projetados em hologramas, a exemplo de como acontece no Circus Roncalli⁶, da Alemanha.

⁶ Um exemplo é o show de hologramas apresentado pelo circo Roncallo em 2019 (WORLDLINE TV. German Circus With Hologram Technology 2019. *YouTube*, 12 jun. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bR_By2jEEcw. Acesso em: 21 abr. 2024).

Destarte, é possível marcar que a técnica circense, como elemento modalizável, tem promovido sua diversidade através do uso de instrumentos circenses e da própria técnica, os quais têm se tornado cada vez mais abrangentes, sendo integrados em distintas tentativas de classificações que não se distanciam da ideia aplicada aqui para o entendimento do chamado “substrato inicial”, mas se ampliam a partir de um elemento manente, constituindo áreas técnicas.

O Gurevich System da Escola de Circo que, de acordo com Serena (2019), é considerado um dos esforços mais bem-sucedidos de elencar as técnicas circenses e suas possíveis declinações, indica exibição de força, treinamento de animais, mágica, acrobacia, equilíbrio, malabarismo, ginástica e palhaço. Outro exemplo interessante é o Simply Circus System, que define as categorias manipulação de objetos, equilíbrio, acrobáticas, aéreo, dramáticas, perigo e treinamento de animais.

Cada uma dessas técnicas se amplia e envolve outras técnicas de acordo com a filogênese ou proximidade de desenvolvimento. Assim, por exemplo, no Gurevich System, a acrobacia se distribui em acrobacia de solo e acrobacia aérea, as quais, por sua vez, envolvem diferentes modalidades de evolução. No Simply Circus System, a habilidade dramática contempla não apenas atuação teatral, mas também inclui palhaço e pantomima, entre outros.

Essas classificações, ainda que muito abrangentes, não consideram a totalidade de possibilidades existentes, se apresentando como incompletas no confronto com uma variedade de realidades, a exemplo da brasileira, que contempla outras modalidades como os shows musicais, as lutas de diferentes tipos, as touradas, os shows de calouros, o canto, poemas, récitas, etc. Contudo, essas tentativas de agrupamento acabam sendo interessantes para visualizar a amplitude do circo, que envolve uma diversidade de aéreas técnicas.

Até aqui, pode-se dizer que o circo compreende diferentes técnicas que foram sendo adaptadas ao seu espetáculo e que sua existência permite identificar elementos manentes e modalizados, num processo que se estabelece no próprio fazer circense. Entretanto, isso ainda não responde: o que faz o circo ser circo, no nome circo?

É interessante notar como, em diferentes discussões, o espetáculo circo é comumente identificado com o espetáculo do Circo Moderno, um modo específico do fazer circense iniciado no século XVIII, em que são exibidos números com cavalos e artistas de feira. O circo, contudo, tem a ver com algo mais, que se liga não apenas a essa noção, que podemos chamar de clássica, mas que, dentro de uma perspectiva que considera a possibilidade de modalização

e da junção de novos elementos, se aplica ao ritual, aos saltimbancos e artistas de feira e a todas as manifestações anteriores que foram se integrando a essa denominação, além de outras mais recentes que têm sido integradas, corroborando com o fazer circense.

Vale frisar que, antes de serem validadas com o nome de circo, ou antes mesmo de serem caracterizadas pela presença do que hoje chamamos de técnica circense, diferentes práticas espetaculares já existiam, coexistindo em situações ritualísticas, comemorativas, festas públicas, festivais privados, etc., em contextos diferenciados.

Ademais, o uso do termo circo inicialmente esteve restrito ao contexto do circo romano, com o *panem et circenses*, tendo uma finalidade que em muito se diferencia daquilo que expressa sentido para o que se entende como espetáculo circense, que se apropriou de diversas técnicas para propor um produto artístico de valor comercial.

O circo vai mesmo absorver as marcas de cada momento de sua história, mas, como se pôde observar, a ideia de circo não pode ser delimitada em um tempo e espaço específicos ou circunscrita ao desenvolvimento de uma técnica específica, uma vez que a prática circense abriga diferentes formas e técnicas artísticas que se integraram na palavra circo e se difundem na multiplicidade do fazer circense.

À luz de variedades estéticas que integram as criações cênicas, o circo se afirma na diversidade própria do fazer circense. Ao propor espetáculos diferenciados, de acordo com seu mundo imediato, o circo se manifesta, em linha com fazeres e saberes múltiplos que impulsionam a diversidade poética.

Multiforme em sua natureza e, por isso, localizado em uma fronteira que envolve a conservação de elementos constitutivos que o distinguem como forma de manifestação artística específica e a inventividade e renovação constante de sua forma espetacular, o circo vai sendo atualizado no instante de seu momento presente.

É justamente na atualização desse tempo que é, ao passo do tempo que está por vir, e na medida em que cada passo adiante leva necessariamente àquilo que já passou, que é interessante refletir sobre o circo, por conta das constantes revitalizações que revelam a presença de um passado manente que acaba sendo sempre presente em diferentes modalizações.

O circo, assim, assume uma historicidade que envolve o fluxo contínuo do acontecimento. Com isso, cabe dizer que, seja alicerçado unicamente nas habilidades corporais, na interação com animais e/ou com o suporte/manipulação de instrumentos circenses, o circo compreende apresentações que envolvem uma variedade de técnicas.

As diferentes atualizações do espetáculo circense vão corroborar uma diversificação que se difundiu abrigoando uma heterogeneidade artística em atendimento a demandas específicas de cada momento histórico, revelando diferentes modificações. Todavia, este é um assunto a ser tratado no próximo subcapítulo.

2.2 CIRCO E ATUALIZAÇÕES DA FORMA CÊNICA

Desde seu surgimento, o espetáculo de circo tem assumido diferentes características, as quais foram se modificando e se delineando ao longo do tempo. As constantes renovações têm como finalidade assegurar o divertimento do espectador, direcionando-se à manutenção econômica do próprio sujeito circense, havendo aí dois tipos de interesse que se interpolam e são estimulados, cada um segundo um ponto de vista: de um lado, o artista, que exhibe suas habilidades em troca da retribuição que o público vai ofertar, e do outro, o público, que assiste ao espetáculo para rir, chorar e se emocionar, sensações que são sentidas plenamente quando o artista realiza ações que afetam a sensibilidade particular.

Há uma espécie de interdependência entre o espetáculo e o público que é mediada pelo artista e determinada pela satisfação do espectador, objetivo que acaba sendo sempre cumprido, uma vez que a criatividade do circense, no interior e ao redor do seu fazer, aponta para tal direção. Ou seja, se expressado na linguagem dos circenses, o objetivo é agradar.

Além disso, cabe enfatizar que a atuação do artista como artista, mesmo na ação indireta com o público, ou seja, fora do espetáculo, marca não apenas um compromisso com a prática circense e sua plateia, mas evidencia a continuidade da própria linguagem circense, que segue em constante atualização.

Ademais, é possível dizer que, tão certo quanto as mudanças no espetáculo de circo corroboram a satisfação do público, as renovações no espaço de apresentação, de modo geral, acontecem em referência às diferentes situações, que surgem impondo uma atualização. É justamente nessa afirmação que se observa uma necessidade que se estabelece na obviedade da razão de manutenção de sua existência e que se alinha às modificações que determinam reinvenções, seja para o fazer circense, seja para os locais onde se mostra esse fazer, resultando em constantes (re)encantamentos para com o circo.

Essa atualização acontece graças às experiências vividas em momentos passados, que constituem não apenas uma memória objetiva no presente, mas a inscrição de uma herança que marca a existência do circo. Trata-se de um gênero de espetáculo que pode reconhecer sua dívida com diferentes manifestações arcaicas, incluindo “a arte equestre da qual ele é proveniente. Ele redescobre suas raízes no teatro de feira em geral e na *commedia dell’arte* em particular” (Wallon, 2009, p. 18).

É interessante apontar as notáveis atuações de artistas nômades, que optaram por não se ligar de maneira fixa a uma mesma localidade, e sim por se movimentar fluidamente. Esses artistas, em sua maioria viajantes ou residentes de breve período, que carregam consigo sentimentos de estranheza/curiosidade a respeito de seu modo de vida, se destacaram em diferentes épocas, seja pela possibilidade de deslocamento, que permitiu a realização de apresentações nas mais distintas localidades e espaços, seja pelas constantes atualizações do circo, que levaram a prática artística a ser exibida em situações de itinerância, tanto na rua quanto em monumentais estabelecimentos fixos.

Aqui é possível marcar que o desenvolvimento das cidades colaborou de maneira significativa para a difusão dos espetáculos desses artistas viajantes, sendo também determinante a construção de infraestruturas de portos e canais navegáveis, de estradas de ferro e rodovias, e mesmo a ausência de estruturas viárias, no momento de itinerar ou simplesmente transitar pelas diferentes urbes e vias vicinais. Porém,

Tal como o trem nos instantes em que se colocava fora do alcance da visão da população, os espetáculos de circo e teatro, assim como seus repertórios e artistas, também poderiam parecer ilusórios ao deixar as cidades. A vida itinerante dos circenses em solo brasileiro sempre chamou a atenção da população, que via nela um grande exercício de liberdade no qual o conceito ganha contornos poéticos, chegando a conquistar diversos seguidores sem tradição familiar circense que abandonaram suas vidas sedentárias para acompanhar o circo em viagem constante país a fora. (Silva, 2014, p. 258).

Na América do Norte, a criação das redes fluviais foi um recurso muito importante para o desenvolvimento dos chamados palácios fluviais gigantes, que alcançaram o auge de sua popularidade na década de 1850, período em que “os circos de Gilbert R. Spalding e Charles J. Rogers criaram um luxuoso ‘Palácio Flutuante’, que exibia espetáculos dramáticos como *Hamlet* e o hit contemporâneo de temperança *Ten Nights in a Bar Room* para mais de mil espectadores ao mesmo tempo” (Davis, 2002, p. 19, tradução nossa).⁷

A construção das ferrovias também contribuiu de maneira positiva com a mobilidade ao ligar cidades mais distantes da capital, facilitando o acesso da população que vivia nesses espaços. Aqui no Brasil, Pimenta (2005), ao falar sobre a história de seu tio-avô Antenor

⁷ “Gilbert R. Spalding’s and Charles J. Rogers’s circus created an expansive ‘Floating Palace’ that played dramatic spectacles like *Hamlet* and the contemporary temperance hit, *Ten Nights in a Bar Room* for over a thousand spectators at a time” (Davis, 2002, p. 19).

Pimenta, conta que, para se deslocar, o circo “chegava a fretar uma composição inteira, com vagões de carga e de passageiros” (Pimenta, 2005, p. 52).

Cabe notar que, mesmo que a construção de infraestruturas tenha determinado um forte impacto sobre o modo de deslocamento e o desenvolvimento econômico das localidades atendidas, em algumas cidades brasileiras, o início da construção das vias férreas, até o final do século XIX, foi complicado, implicando “número de passageiros, gastos com telégrafo, custos de manutenção, despesas com pessoal e traçado da linha, que, além de cobrir uma área já atendida pelo transporte marítimo e fluvial, não passava pelas regiões mais produtivas” (Silva, 2014, p. 202).

Sobre esse aspecto, Davis (2002) indica que, nos Estados Unidos, num primeiro momento, a utilização desse meio de transporte também foi difícil, pois muitos trilhos não se coligavam e as viagens eram financeiramente arriscadas, devido à necessidade de se pagar todas as despesas relacionadas antecipadamente. Contudo, o autor chama atenção para o fato de as feiras de vagões se mostrarem como uma oportunidade interessante, ainda que houvesse resistência de alguns circenses em usar esse meio de transporte, por estarem acostumados com os meios tradicionais de circulação. Como exemplo,

Jules Turnour, um palhaço do grupo Ringling Bros, inicialmente se sentiu desconfortável durante a temporada inaugural do espetáculo sobre os trilhos, em 1890: “De alguma forma, não gostei da mudança no início. Eu tinha ficado tão acostumado com a carroça viajando à noite, com o abandono da vida, selvagem, livre e limpo, que não me agradou a ideia de dormir em um trem abafado, com fumaça e cinzas para me incomodar. [...] A vida na carroça pode ter sido uma viagem difícil, mas era ao ar livre.” (Davis, 2002, p. 20, tradução nossa).⁸

Um dado interessante é que a difusão do circo nas cidades norte-americanas sempre esteve atrelada ao desenvolvimento populacional, sendo a expansão de novos mercados e a chegada do circo um evento de grande relevância e importância social, pois, como indica Davis (2002), era um acontecimento que envolvia toda a cidade, acarretando a suspensão das aulas

⁸ “*Jules Turnour, a clown with Ringling Bros, felt initially uncomfortable during the show’s inaugural season on rails in 1890: ‘Somehow, I didn’t like the change at first. I had become so accustomed to the wagon traveling at night, to the wild, free, clean abandon of the life, that I did not fancy the idea of sleeping on a stuffy train, with smoke and cinders to bother me. [...] The wagon life may have been hard traveling, but it was in the open.’*” (Davis, 2002, p. 20).

nas escolas, o fechamento dos bancos e a interrupção do trabalho no campo e nas fábricas, para que todos pudessem ver as apresentações.

Cabe frisar que, antes da implantação das estradas e ferrovias, os artistas viajantes, ou artistas de “espetáculos rolantes”, não tinham condições ideais para transitar por entre as cidades, pois os “circos ‘rolavam’ pesadamente a cavalo, carroça e barco, e assim, muitas vezes ficavam atolados na lama, presos no gelo ou enterrados na neve” (Davis, 2002, p. 16, tradução nossa).⁹ Com as devidas adaptações, essas dificuldades também estavam presentes no Brasil, mesmo que a existência de infraestrutura em algumas regiões facilitasse o trânsito.

Além das estruturas viárias, uma melhoria significativa para o trânsito dos espetáculos rolantes despontou em 1825, quando o empresário de circo Joshuah Purdy Brown começou a utilizar uma tenda de lona para realizar apresentações, facultando maior mobilidade e agilidade aos espetáculos, que podiam ser apresentados em diferentes localidades, provocando, assim, uma revolução nas situações de itinerância, que ganharam novas potencialidades.

É importante marcar que o dado mais preciso que se tem sobre a utilização da lona para a realização das apresentações circenses é o de que essa inovação surgiu no contexto americano, fato que pode ser comprovado até pelo nome da estrutura. Entretanto, é imprecisa a informação sobre quem foi primeiro a utilizar esse tipo de estrutura como espaço de atuação do espetáculo circense.

Davis (2002) indica Joshuah Purdy Brow como o primeiro a usar esse tipo de estrutura. Já Costa (2018a) destaca que Aron Turner, um sapateiro que se tornou saltimbanco por volta de 1820, começou a apresentar em uma modesta tenda, posteriormente ampliada pelo inglês Thomas Cooke em 1836. Além disso, a autora indica que, no período dos grandes circos americanos, William C. Coup “criou a tenda de quatro e mais mastros e três pistas (nas quais trabalhavam simultaneamente os acrobatas e os artistas, em números idênticos e sincronizados), intercalada na plataforma dedicada aos números de variedade” (Costa, 2018a, p. 66).

Campo e Serena (2019) marcam que, em 1825, ao que tudo indica, uma instituição de Nathan Howes teria usado a chamada *tent*. Esta, por sua vez, teria sido modificada por Gilbert R. Spalding, que acrescentou os mastros de sustentação e arquibancadas desmontáveis que até

⁹ “[...] these circuses ‘rolled’ ponderously by horseback, wagon, and boat because they were often mired in mud, jammed in ice, or buried in snow” (Davis, 2002, p. 16).

hoje são utilizadas como estrutura em muitos circos. Cabe ainda destacar as considerações de Andrade (2006), que, ao indicar Bill Ricketts como inventor da cobertura de lona, declara:

Deve-se a este circense inquieto a ideia de transferir a apresentação do espetáculo para um local coberto, que não tivesse a mesma estrutura fixa e pensada por Astley. Surgiu então a cobertura de lona que, vencidas as primeiras dificuldades operacionais, apresentava como vantagem a possibilidade de ser montada e desmontada, viajando longas distâncias, sem perder suas características originais. (Andrade, 2006, p. 54).

Quem quer que seja o “inventor”, o fato mais relevante é que a utilização dessa estrutura para apresentações trouxe maior independência para os deslocamentos do circo, facilitando não apenas a circulação pelos grandes centros populacionais urbanos, que solicitavam despesas significativas para os circos, com a construção das dispendiosas estruturas em madeira para as apresentações, mas também nas cidades mais afastadas da metrópole. Com isto, a expansão do circo em localidades mais distantes se tornou mais viável, sendo facilitado o acesso, inclusive, a zonas rurais e pequenos povoados.

O circo, em sua itinerância, teve grande notoriedade, e sua possibilidade de viajar por diferentes lugares, desde os circuitos dos grandes centros culturais de cidades conhecidas como polos artísticos até os povoados menos conhecidos, difundiu um espetáculo que levou a arte de diferentes modalidades artísticas para os mais variados lugares.

Um ponto interessante a ser destacado é que, juntamente com a expansão e a difusão dos espetáculos itinerantes, facilitada pela existência dessa nova estrutura, também se ampliou e se diversificou a necessidade de mão de obra para o circo, que passou a alocar novas pessoas, tanto para auxiliar na montagem, desmontagem e transporte da lona como para anteceder o circo na próxima cidade, anunciando sua chegada. Surgiu assim um sistema de trabalho que seria um “protótipo para os gigantescos circos ferroviários do final do século” (Davis, 2002, p. 16, tradução nossa).¹⁰ Essa forma de organização do trabalho, contudo, esteve mais presente nos circos de grandes dimensões, porquanto os de pequeno e médio porte¹¹ detinham uma

¹⁰ “[...] was a prototype for the giant railroad circuses later in the century” (Davis, 2002, p. 17).

¹¹ Para mais informações sobre a estrutura do circo, ver: COSTA, Eliene, Benício, Amâncio. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil – 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

estrutura basicamente familiar,¹² com as funções sendo distribuídas entre os diferentes membros integrantes.

Além de “instaurar”¹³ o circuito de utilização das tendas de lona, atribui-se a Joshuah Purdy Brown outra inovação no âmbito circense, quando, em 1828, incluiu a demonstração de animais em suas apresentações. Essa mudança cênica, todavia, não aconteceu por acaso, e sim, provavelmente, em resposta às severas críticas da igreja protestante daquele país, que, como indica Davis (2002), acusava o circo de ser um espaço de futilidades onde a prática de jogos de azar e a apresentação de artistas *seminus* eram recorrentes. Essa manifestação da igreja contra o circo, teve como resultado a criação de leis que impuseram proibições para a entrada do circo em algumas cidades; essa situação já havia sido experimentada pela classe itinerante daquele país alguns anos antes, quando,

Em 1774, o Congresso Continental proibiu shows itinerantes (junto com brigas de galos e corridas de cavalos e “todas as espécies de extravagância e dissipação”) para promover a virtude republicana entre os cidadãos nascentes de uma nação à beira da independência. Após a Revolução, essas restrições (já ignoradas por muitos cidadãos, especialmente pelos cavalheiros da Virgínia, que amavam corridas de cavalos) foram levantadas em âmbito nacional. Pouco depois, o circo chegou aos Estados Unidos. (Davis, 2002, p. 15-16, tradução nossa).¹⁴

No entanto, a exibição de animais exóticos era vista com bons olhos no âmbito religioso, havendo uma efervescência voltada para a apreciação de espécimes autóctones dos lugares mais longínquos. Essa era uma prática muito difundida na sociedade americana mesmo antes de os

¹² Para mais informações sobre circo de família, ver 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. (2003). 386f. Tese (Doutorado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas. São Paulo, 2003.

MACEDO, Cristina Alves de. *Educação no Circo*: crianças e adolescentes no contexto itinerante. Salvador: Quarteto, 2008.

¹³ A palavra “instaurar” foi colocada entre aspas justamente pela já citada imprecisão sobre esse dado.

¹⁴ “In 1774 the Continental Congress banned traveling shows (along with cockfighting and horse racing and ‘every species of extravagance and dissipation’) to foster republican virtue among the nascent citizenry of a nation on the verge of independence. After the Revolution, these restrictions (already ignored by many citizens, especially Virginia gentlemen who loved horseracing) were lifted at the national level. Shortly thereafter, the circus came to the United States.” (Davis, 2002, p. 15-16).

circos comecem a atuar com essa vertente de espetáculo, havendo mercadores que comercializavam

animais selvagens da África e Ásia e os vendiam para novos zoológicos dos Estados Unidos. O “leão-da-barbária” (da costa da Barbária, na África) chegou às colônias britânicas da América do Norte em 1716; em 1721 veio o primeiro camelo, em 1733, o primeiro urso polar, e em 1768, o primeiro leopardo. O esteio do circo, o elefante, aterrou pela primeira vez na cidade de Nova York em 1796, no navio do capitão Jacob Crowninshield, América, vindo de Bengala. Os primeiros tigres chegaram de Surat, na Índia, a Salem, Massachusetts, em 1806, no navio Henry. (Davis, 2002, p. 17, tradução nossa).¹⁵

Os circos zoológicos eram uma oportunidade para a população contemplar e aprender sobre as espécies vindas de outros países do mundo. No início, os espectadores eram convocados não apenas para ver esses animais, mas também para receber informações sobre a origem, o comportamento e o habitat dos exemplares exibidos; por esse motivo, alguns circos vendiam seu espetáculo de animais como educativo.

Campo e Serena (2019, p. 22) destacam que, para “aproveitar cada possibilidade de lucro, o zoológico propunha (como acontece também hoje)¹⁶ três divertimentos diferentes, com diferentes ingressos a pagar: a visita ao zoológico, a observação da alimentação em exibição e, à noite, um show com o domador”.¹⁷

Os espetáculos com animais foram muito apreciados em diferentes partes do mundo, com variação na forma de exibição, seja na antiguidade, no Império Romano, continuando até os dias atuais, sob a forma digital, revelando a grande adaptabilidade do espetáculo circense às diferentes situações.

¹⁵ “[...] wild animals in Africa and Asia, and sold them to fledgling U.S. menageries. The “Lyon of Barbary” (from the Barbary Coast in Africa) arrived in the British North American colonies in 1716; in 1721 came the first camel, in 1733 the first polar bear, and in 1768 the first leopard. The mainstay of the circus, the elephant, first landed at New York City in 1796 on Captain Jacob Crowninshield’s ship, America, from Bengal. The first tigers arrived from Surat, India, at Salem, Massachusetts, in 1806 on the ship Henry.” (Davis, 2002, p. 17).

¹⁶ O “hoje” destacado pelos autores refere-se ao fato de, na Itália, ainda existirem espetáculos compostos quase exclusivamente por animais, como o do circo Orfei, no qual diferentes espécimes fazem parte de uma grande apresentação, envolvendo todas as possibilidades acima citadas.

¹⁷ “Per sfruttare ogni possibilità di guadagno, il serraglio proponeva (come avviene anche oggi) tre diversi divertimenti, con altrettanti biglietti da pagare: la visita allo zoo, l’osservazione del pasto delle fiere e, alla sera, uno show con l’ammaestratore.” (Campo; Serena, 2019, p. 22).

Decerto a versatilidade de intrépidos artistas marcou diferentes épocas; todavia, o encanto da cena circense nunca foi suficiente para distanciar por completo a desconfiança e o estigma arraigados em seu nomadismo, que alguns avaliam como uma “resistência ao compromisso de residência fixa [...], ao trabalho formal”. (Silva, 2016, p. 2). Isso posto, é importante atentar para não considerar esse modo de vida a partir de um ponto de vista romântico e idealista, uma vez que essa opção existencial exalta, como indica Bouissac (2000), uma liberdade fictícia de possibilidade de contínuas viagens e aventuras infinitas e renovadas.

Nesse contexto, existem diferentes situações que se mostram como obstáculos para a realização da atividade, entre as quais podemos citar o requerimento de diferentes autorizações para a utilização dos espaços públicos, as recorrentes proibições, que incorreram em uma série de limitações para a circulação dos artistas e da própria arte circense, além de outras, que são demandas antigas, mas que ainda persistem, sendo problemáticas para a realização da atividade circense. Esses fatores afetaram circenses em diferentes partes do mundo e, não sendo esse um dado localizado, o Brasil não é uma exceção. A título de exemplo, no século XIX, em Minas Gerais,

as posturas de Diamantina estabeleciam que nenhum espetáculo seria apresentado sem licença da Câmara, que determinaria a taxa a ser paga. Em 1875, as posturas de Uberaba fixavam o valor de 10 mil réis para cada noite de teatro e 20 mil réis para cada noite de circo de cavalinhos, espetáculos ginásticos ou mágicos. Essas duas cidades exemplificam, entre várias outras, o controle sobre a visita das companhias. (Duarte, 2018, p. 38).

Do mesmo modo, cabe marcar que os espaços para a instalação de circos nos grandes centros urbanos são cada vez mais escassos e que o público das localidades mais afastadas geralmente é limitado. Essas circunstâncias acabam incorrendo em perdas financeiras para o circo, uma vez que, de um lado, o circo acaba tendo que dispor de altos custos para se instalar e permanecer no espaço e, do outro, a falta de público leva o circo a mudar de cidade de forma mais recorrente. O espaço ocupado pelo circo é um fator importante que afeta diretamente a receita gerada com o espetáculo, o qual pode ter maiores ganhos se o circo for bem localizado.

Esse tipo de situação se mostra como uma constante para a exibição da atividade circense nômade, a qual foi se agravando ao longo do tempo com o crescimento das cidades, suscitando inúmeros debates, seja em instâncias políticas ou em grupos e associações que lutaram e lutam em defesa do circo e da prática circense. Assim sendo, é coerente dizer que a atividade nômade traz consigo sentidos outros que se revelam na situação ambígua de sua

existência, fazendo com que os artistas de circo fossem vistos “como uma efígie da aventura, na qual o destino englobava ao mesmo tempo a precariedade e a beleza da aventura criadora” (Wallon, 2009, p. 16).

Contudo, foram justamente os artistas nômades, os saltimbancos, que se aventuravam em diferentes praças, ruas e nas movimentadas feiras europeias, a exemplo de Saint-Barthélemy (1133), Saint-Germain (1176) e Saint-Laurent (1344), na França, que possibilitaram uma atualização determinante para a cena circense. Esses artistas se revelaram como peças-chave para alimentar o circo que despontou no século XVIII, configurando uma inovação que revolucionou o âmbito do até então conhecido espetáculo equestre, culminando com o estabelecimento do Circo Moderno, o qual determinou uma linha específica para as apresentações de circo.

Uma vez que a continuidade das manifestações artísticas circenses está atrelada às mais diversas atualizações, entende-se o porquê das constantes modificações em sua forma de fazer espetáculo, sendo notório o acréscimo de elementos específicos que possibilitaram diferenciações contextualizadas, assunto a ser discutido no próximo subcapítulo.

2.3 CIRCO, UM ESPETÁCULO EM CONTÍNUO PROCESSO

O Circo Moderno surgiu da junção das exhibições de evoluções sobre cavalos com os números de artistas saltimbancos. Nessa linha de espetáculo de circo, se assistiam apresentações de arte equestre, de saltimbancos, de dança e de música que terminavam com uma pantomima, que se supõe que seja teatro, nos termos em inglês e francês.

Philip Astley é reconhecido pela criação deste formato de espetáculo. Mesmo que até o presente momento não tenha sido identificada qualquer documentação que ateste com precisão quando ocorreu a primeira experiência de apresentação de um show unindo os números equestres com apresentação de saltimbancos, pode-se afirmar que a possibilidade de viajar permitiu a Astley visitar e conhecer diferentes contextos, incluindo a movimentação do circuito das feiras europeias, onde se apresentavam diferentes saltimbancos, de onde saíram os primeiros artistas para seu espetáculo.

Dotado de um alto senso de empreendedorismo, Astley organizou uma iniciativa que foi reconhecida pelo poder público não apenas na Inglaterra, mas também na França, onde propôs um teatro equestre que, de acordo com Wallon (2009, p. 156), acabou por “contornar o monopólio dos artistas subvencionados pelo Estado”, sendo sua expertise um fator determinante para que uma mudança acontecesse.

Um exemplo interessante citado por Wallon (2009) é que Astley construiu uma plataforma sustentada por dezesseis cavalos para servir de base para a realização das evoluções de acrobatas. É importante dizer que essa ideia surgiu para driblar alguma das diferentes normativas em vigor na França naquele período, uma das quais, como informa Serena (2005-2006), proibia a exibição de proezas acrobáticas sobre o palco; estas só poderiam ser apresentadas se fossem feitas sobre cavalos.

O grande sucesso das apresentações circenses na França corroborou para fortificar a presença dessa arte naquele contexto, a qual, como relata Wallon (2009), com o tempo acabou sendo inserida em uma rede de privilégios, visando assegurar certo brilho para o gênero. O autor cita a atribuição de um selo ao circo, com o título de “real” ou “imperial”, como exemplo distintivo, e marca que, posteriormente, a atribuição do título “nacional” também foi determinante.

Cabe ainda citar que Wallon (2009) marca o recebimento de subvenções regulares, destinadas à manutenção do circo, como fator importante para a formação de um *ethos* que

legou crédito à imagem do circo enquanto empresa, sendo relevante o modo como o circo é apresentado à sociedade.

Wallon (2009) argumenta que a atuação de arquitetos em espaços de circo foi importante para dar maior destaque a essa arte na França, sendo os trabalhos de remodelação realizados por Jacques Ignace Hittorff no Cirque d'Hiver e no Cirque d'Été, no período do segundo império francês, exemplos de destaque. Mais recentemente, os trabalhos do urbanista Patrick Bouchain nos espaços Teatro Zingaro (1984), Volière Dromesko (1991), Le Caravansérail (1991), Académie Fratellini (2002) e Le Plus Petit Cirque du Mound (2015), entre outros, também constituem modelos relevantes da importância do visual do espaço do circo.

Na França, a influência de uma elite intelectual estimulou sobremaneira o despertar do interesse da crítica para essa arte, sendo a estratégia de uso da grande imprensa para divulgação muito bem aproveitada — com destaque para o novo circo, que promoveu seu empreendimento sendo amplamente reconhecido, inclusive, pela classe mais abastada da população. Observa-se que a formação de opinião sobre o circo a partir da classe burguesa não é novo, sendo um fato recorrente em diferentes períodos, a exemplo do que já aconteceu na Inglaterra, no século XVIII.

A grandiosidade dos espetáculos fez a burguesia inglesa daquela época aplaudir de pé os shows circenses, mas não foi o único motivo: a presença do cavalo nos espetáculos foi um elemento de destaque, uma vez que o animal era muito apreciado naquela sociedade, sendo utilizado tanto para protagonizar atividades esportivas direcionadas ao entretenimento da nobreza quanto para atuar no âmbito militar, onde já havia, inclusive, destaque para a categoria da “poderosa cavalaria de nobres” (Silveira, 2017, p. 11).

Cabe marcar que os estabelecimentos construídos para apresentações circenses no século XVIII eram construções monumentais, grandes anfiteatros:

Considerado como o “templo do cavalo”, o espetáculo circense, com seus ginetes acrobatas e amazonas, tornou-se grande sucesso de público, além de figurar como tema de romances, poesias e pinturas. Os exercícios alternavam-se entre os volteios chamados “galopes livres” e os da “alta escola¹⁸”. (Silva,

¹⁸ Como informa Serena (2019, p. 45), a categoria galopes livres, que ele chama liberdade, compreende o clássico carrossel circense, que mostra a capacidade do animal de se dispor em fila, de mudar a direção da marcha, de realizar exercícios como piruetas e saltos. De acordo com o autor, a categoria alta escola surge ainda antes do circo moderno e consiste em fazer o cavalo realizar figuras elegantes no tempo da música.

2007, p.36)

Todavia, até esse momento, o nome circo ainda não havia sido usado para indicar esse tipo de apresentação. A criação da companhia Royal Circus por Charles Hughes, “um aluno de Astley”¹⁹ (Serena, 2008, p. 5, tradução nossa), em 1780,²⁰ impulsionou essa denominação. O termo, inspirado nas designações dos anfiteatros romanos, acabou se impondo, passando a ser utilizado não apenas para caracterizar o espetáculo, mas também o próprio local de atuação. Em seu espaço de show, além da pista circular para as exibições sobre cavalos, Hughes colocou um palco no estilo italiano; essa estruturação do espaço, com palco e picadeiro, de acordo com Silva (2007), foi adotada posteriormente por outros circos — a exemplo de Astley quando precisou reconstruir seu anfiteatro, destruído por conta de um incêndio.

Quando da introdução do palco e da pista — primeiro por Hughes e depois por Astley —, o espetáculo passou por outra alteração, sob a influência mais presente ainda do teatro de mímica no circo, realizado pelos próprios artistas ambulantes, que também apresentavam habilidades equestres. (Silva, 2007, p. 39).

Cabe lembrar aqui que o século XVIII foi um marco importante para a história do circo, e não apenas na Europa. Em abril de 1793, Bill Ricketts realizou a primeira apresentação de circo nos Estados Unidos da América, a qual reuniu, de acordo com Davis (2017), cerca de 800 espectadores na cidade da Filadélfia para assistir a “um cavaleiro astuto e sua trupe multicultural de palhaços, acrobatas, caminhantes da corda e um menino equestre que deslumbrou o presidente George Washington e outros membros da audiência com façanhas atléticas e declamações” (Davis, 2017).²¹

Bill Ricketts aprendeu a arte circense com Charles Hughes e havia chegado aos Estados Unidos um ano antes, quando abriu uma escola de equitação, do mesmo modo como fizera Philip Astley na Inglaterra. Seus espetáculos eram realizados em locais estáveis, em grandes e

¹⁹ “*Alievo di Astley*” (Serena, 2008, p. 5).

²⁰ O ano de criação do Royal Circus encontra variação nas obras de diferentes autores, sendo citado como 1782 por Pimenta (2010, p. 27) e 1780 por Ermínia Silva (2007, p. 35).

²¹ “[...] *a trick rider, and his multicultural troupe of a clown, an acrobat, a rope-walker, and a boy equestrian, dazzled President George Washington and other audience members with athletic feats and verbal jousting.*” (Davis, 2017).

custosas arenas de madeira, a maioria das quais, de acordo com Davis (2002), provavelmente não tinha cobertura, sendo o material utilizado para construção vendido após a temporada e, quando possível, reutilizado em outras apresentações.

Nesse contexto, as diferentes composições do espetáculo de circo, do mesmo modo como já vinha acontecendo no continente europeu, também contaram com exibições de evoluções sobre cavalos, conjugadas com números de artistas saltimbancos, além de apresentações de caráter mais teatral com cenas de farsas e pantomimas, que posteriormente passaram a incluir a fala com o “mimodrama”, como nos informa Costa (2018b, p. 11), tendo desenvolvimentos grandiosos.

A vasta multiplicidade do espetáculo circense pode ser reconhecida na manifestação de grupos de artistas de/em diferentes lugares do mundo, mas é possível incluir, além dos já citados números equestres, dos artistas de feira e pantomimas, também as demonstrações de animais exóticos, nos circos zoológicos, e de pessoas com características específicas, em exibições chamadas de *freak shows*.²² Alguns cartazes de divulgação, ainda da época de Astley, reforçam bem a presença dessa modalidade no espetáculo circense, como descreve Costa (2018b):

No cartaz de 27 de março de 1780, do Astley’s Amphitheatre Westminster Bridge, é possível averiguar a produção artística que havia em seu anfiteatro, com uma programação diversificada, a exemplo de apresentações dos Liliputianos e Sombras Chineses, o Teatro de Florença, equitação sobre um, dois e três cavalos, números de corda bamba, truques com cadeiras e escadas, número do palhaço a cavalo, com várias partes de equitação burlesca e o famoso número da Pirâmide Egípcia.

Em outro cartaz, de 1790, Mynheer Wybrand Lolkes, o anão relojoeiro da Holanda, é exibido em Astley’s Amphitheatre com a sua mulher que tem três vezes à sua altura.

No cartaz do Astley’s Amphitheatre, de 1811, é apresentada uma nova pantomima, intitulada “A Fada do Carvalho ou A Regata de Harlequin”.

A pantomima “A Tomada da Bastilha” é apresentada em um cartaz bastante irreverente sobre a Revolução Francesa. (Costa, 2018b, p. 12).

Na atualidade, os circos que apresentam espetáculos do tipo *freak show* com foco na exibição de seres humanos não são comuns, mas ainda há algum grupo exemplar, como o

²² Os *freak shows* são apresentações baseadas em realidades exóticas, aberrações, anomalias genéticas e deformidades, sendo também conhecidos como show de horrores, circo dos horrores. No caso do Astley’s Amphitheatre, esse tipo de espetáculo é notado pelo cartaz que anuncia o anão relojoeiro com sua mulher, que tem uma estatura que a faz parecer um gigante perto dele.

Pindorama: O Circo dos 7 Anões,²³ que é composto por uma família inteira de família com nanismo, que se aproveita justamente da deficiência de crescimento que lega ao grupo uma estatura abaixo da média. Outrossim, é possível citar ainda o Circo de Los Horrores,²⁴ da Espanha, que recorre ao *freak show* como temática para integrar um diferencial que impacta na chamada do público e, por conseguinte, aumenta a possibilidade de casa cheia.

As histórias desses dois circos são notáveis e serviram de suporte para a elaboração de produções artísticas em outras modalidades de veiculação: o primeiro para a elaboração de um filme documentário, lançado no cinema em 2008, e este último para a redação de um livro que serviu de base para constituir uma série televisiva. As imagens Figura 1 e Figura 2 destacadas abaixo, apresentam a divulgação das duas obras.

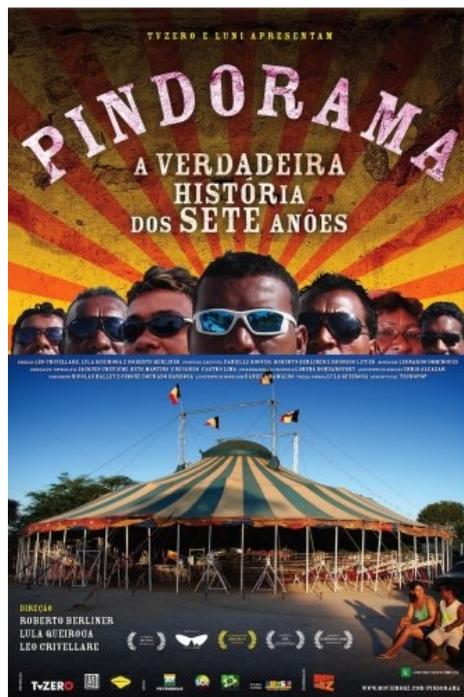


Figura 1: Cartaz de divulgação: Filme documentário *Pindorama*

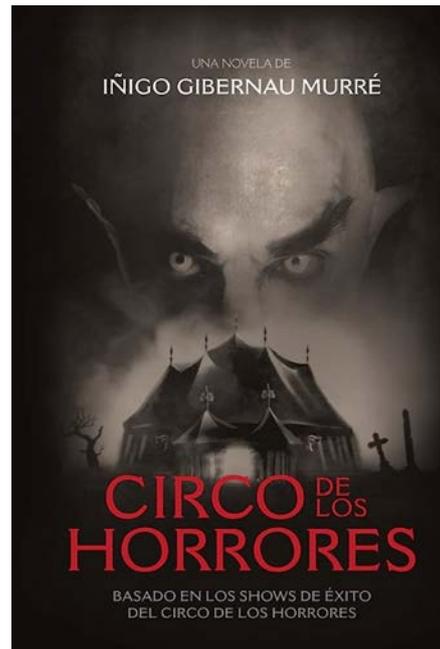
Fonte: <http://www.tecnopop.com.br/pindorama-2/>

²³ Trecho de um dos espetáculos apresentados pelo Pindorama: O Circo dos 7 Anões (BLOG DO EVANGELISTA. O Circo dos 7 Anões – Palhaço Tampinha - Na cidade de Paulistana - PI. *YouTube*, 12 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=odftFVc2Thk>. Acesso em: 20 abr. 2024).

²⁴ Trecho de uma apresentação do Circo de Los Horrores (LA VANGUARDIA. El Circo de los Horrores en Barcelona. *YouTube*, 28 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BFaEzFglx1Y>. Acesso em: 20 abr. 2024).

Figura 2: Capa Livro *Circo de Los Horrores*

Fonte: <https://www.amazon.com/-/es/Iñigo-Gibernau-Murré/dp/B0BZFCW94H>



A chegada de viajantes estrangeiros no contexto brasileiro movimentou a realidade artística local. Com uma bagagem cheia de experiências adquiridas em seus países de origem, esses artistas alimentaram a cena circense, a qual contou inclusive com a exibição de animais, alguns dos quais eram considerados exóticos. Como aponta Silva (2007),

Entre os artistas que por aqui chegaram, uma parte vinha contratada por proprietários ou empresários ligados aos circos estrangeiros, outros chegavam com pequenos utensílios de trabalho: alguns animais, como cachorros ou ursos adestrados, ou apenas com seus corpos como instrumentos de trabalho, sendo na maioria saltimbancos e apresentando-se em praças públicas, feiras e festividades. (Silva, 2007, p. 22).

Vale marcar que a descrição dos primeiros grandes empreendimentos circenses, vindos de outros países com seus espetáculos de variedades e representações teatrais para se apresentar no Brasil, aparecem vinculados a edificações estáveis, como pavilhões e teatros, do mesmo modo como acontecera nos circos da Europa e da América do Norte.

Um exemplo de destaque sobre esse aspecto é o Circo Inglês, que, como aponta Silva (2007), chegou juntamente com a Real Companhia Inglesa que vinha sendo instalada recorrentemente no Estado de São Paulo desde 1876. Com uma programação composta essencialmente por apresentações de pantomimas, esse circo trazia consigo também uma orquestra e “incorporava ao seu elenco pelos menos oitenta crianças da cidade para encenar a

pantomima *A Gata Borracheira ou Cendrillon*, que fazia parte do rol de temas mitológicos e dos contos de fadas, presentes nos programas circenses e teatrais europeus” (Silva, 2007, p. 80).

Essa informação pode ser complementada com as considerações de Pimenta (2009, p. 24), quando diz que a apresentação do Circo Inglês “em Pindamonhangaba, em 1877, nos dá uma noção da grandiosidade do espetáculo, da mobilização da população local e da ‘criatividade’ circense na organização dos episódios”.

Os grupos de famílias de circo e de circenses vindos de outros países viajaram por diferentes cidades do Brasil — São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Vitória (ES), Porto Alegre (RS), entre outros — com apresentações que se destacaram, seja pela presença de pantomimas, ginastas, bailarinos, números de saltimbancos, seja pelo fato de contar com a presença de uma quantidade significativa de artistas em cena.

Silva (2007) traz diferentes exemplos de grandes exhibições ao falar sobre as apresentações pantomímicas, estas que, como a autora indica, constituíam a força do espetáculo e se revelavam em diferentes montagens em que se faziam presentes um número considerável de artistas e figurantes, chegando a contabilizar a quantidade de cem pessoas.

Essas montagens podem ser comparadas com as exhibições das apresentações que aconteciam em grandes circos fixos no século XVIII, as quais se destacavam pela imponência causada não apenas pela quantidade de artistas, mas inclusive pelo espaço cênico onde eram realizadas as apresentações, que recordam o “teatro de ópera, com plateia, frisa, camarotes, etc. Diferiam, no entanto, quanto ao espaço de cena: para o circo prevaleceu a circularidade do picadeiro, mesmo quando adotou um palco; para a ópera, a frontalidade da cena italiana” (Bolognesi, 2002, p. 2).

Essa ideia de grandiosidade espetacular foi assumida por diferentes circos brasileiros, como indica Pimenta (2009), ao trazer o exemplo da representação de *D. Antônio e os Guaranis* no Circo Spinelli, uma obra escrita por Manoel Braga. Segundo a autora, essa encenação, que estreou no circo Spinelli em 1902, contou com a participação de setenta pessoas, que foram distribuídas em vinte e dois quadros, com vinte e dois números musicais diferentes e figurinos caracterizados à época. Essa mesma obra posteriormente foi divulgada apenas com o nome *Os Guaranis*, a qual, em 1908, foi filmada, em uma apresentação realizada no Rio de Janeiro.

Outrossim, a peça contou com uma adaptação da partitura da obra de Carlos Gomes — transposição que certamente se adequou à grandiosidade “operística” com que eram organizados muitos espetáculos de circo até início do século XX. Essa obra foi tema, inclusive,

da montagem de um filme, que cristalizou uma imagem emblemática, perpetuada no imaginário popular da cena circense, de Benjamim de Oliveira nas vestes do índio Peri (Figura 3).

Figura 3: Benjamim durante a gravação de *Os Guaranis*



Fonte: Coleção Grimaldi

<https://grimaldi.org/blog/a-voz-de-benjamim-de-oliveira/>

O texto *O Guarani* estreou como romance, escrito por José Martiniano de Alencar em 1857.²⁵ Esse texto, inaugurado em uma série de matérias publicadas no jornal,²⁶ serviu de base para diferentes composições e adaptações, sendo campo furtivo, mesmo antes das montagens teatral e cinematográfica citadas, para a composição da ópera de mesmo nome, criada por Carlos Gomes no ano de 1857. Foi justamente a partitura desta obra que foi adaptada para ser apresentada na composição de Manoel Braga.

²⁵ Há uma referência do texto em língua italiana, em 1864, em uma publicação feita em quatro volumes por Serafino Muggiani e Companhia, com o nome *Il Guarany, ossia, L'Indigeno Brasiliano*.

²⁶ A obra, no formato de folhetim, circulou não apenas no Brasil, mas viajou para diferentes países, a exemplo da França, que, em 1899, publicou o seriado no rodapé do jornal *Les Droits de l'Homme*, sob o título de *Les Aventuries ou Le Guarani*.

Brandão (2009, p. 67) considera Carlos Gomes o único operista brasileiro, sendo ele “de fato elemento transformador do melodrama italiano entre a sólida tradição Verdiana e o frescor da nova escola verista.”. A obra de Carlos Gomes estreou no palco do Teatro Alla Scala de Milão, na Itália, em 1870, e, posteriormente, foi apresentada no Teatro Lyrico Fluminense (demolido em 1878), no Brasil, em um evento realizado em comemoração ao aniversário de 45 anos do então Imperador D. Pedro II.

É interessante destacar que essa obra marcou o Brasil no cenário europeu, com a aparição da imagem exótica do indígena, muito apreciada e, quiçá, aludida como uma espécie de simbolismo da expansão colonialista da época. No Brasil, essa ópera teve diferentes apresentações, sendo notável a que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, divulgada como uma produção que misturava encenação e concerto.

Outrossim, foi suporte para a redação do texto dramático *O Guarani*, analisado nesta tese, uma adaptação realizada por Luiz Medici para ser apresentada no circo Irmãos Orlandino. Não há, contudo, dados confirmando que a peça tenha sido encenada nesse circo.

A apresentação de peças teatrais nos circos brasileiros se tornou um marco da produção circense a partir do início do século XX, constituindo uma característica importante que foi integrada à estrutura dos espetáculos, os quais se destacaram pela composição híbrida, com uma dramaturgia que contava com os números de habilidades de técnicas circenses e representações dialogadas. Essa composição cênica foi chamada no Brasil de circo-teatro, assunto que será mais bem definido no próximo subcapítulo.

2.4 O TEATRO NO CIRCO

Inicialmente, é importante entender que o circo-teatro é uma modalidade de espetáculo circense que ganhou notoriedade no Brasil a partir do início do século XX, sendo difundida nos circos brasileiros ao longo daquele século. Sua peculiaridade reside na divisão do espetáculo em duas partes: uma parte com exhibições de habilidades técnicas, os números circenses que foram discutidos no subcapítulo 2,1, e outra com uma peça teatral, representada com o suporte de atores ou de talentosos artistas circenses.

As motivações que impulsionaram o surgimento dessa composição são reportadas por distintos autores (Andrade, 2006; Pimenta, 2010; Silva, 2022), sendo notável a indicação de hipóteses relacionadas aos impactos do final da 1ª Guerra Mundial na vida dos artistas, a questões econômicas ligadas à manutenção do próprio grupo familiar, à falta de interesse do público por certas atrações, entre outros fatores.

Considera-se que a pertinência financeira de se manter certo tipo de espetáculo, juntamente com a manutenção do interesse do público, se sobressaem como motivadores, especialmente no que toca à exibição de animais, muitas vezes exóticos, que eram uma atração que corroborava a existência de dificuldades e despesas.

Além disso, os problemas nos deslocamentos dos circos por algumas regiões do país também devem ser considerados, pois o transporte de um lugar para outro nem sempre foi tarefa fácil, sendo o trânsito com animais, certamente, uma complicação a mais. Como aponta Pimenta (2010),

a realidade das precárias condições de transporte em nosso território, aliada ao calor excessivo, reduziu em muito a presença de animais nos circos. As companhias que quisessem mantê-los em boas condições restringiam-se às temporadas em cidades grandes. Aquelas que se aventuravam pelo interior, se não vendessem seus animais para outros circos, acabavam por perdê-los, mortos pela fome ou desidratação. (Pimenta, 2010, p. 31).

As exhibições de animais remontam a uma característica importante das apresentações nos circos, mas foram reduzidas progressivamente para dar espaço a uma renovação do espetáculo. A atividade cômica pode ser indicada como propulsora do início de uma nova cena circense, pois, como aponta Pimenta (2010, p. 31), no lugar de atrações zoológicas, os palhaços ganharam destaque, havendo uma “rápida expansão e evolução da participação cômica nos

circos, com entradas (cenas cômicas tradicionais como *As lavadeiras* e *O idílio dos pássaros*, por exemplo), reprises (paródias dos números apresentados por outros artistas da companhia), números musicais e pantomimas”.

Cabe lembrar que, se as manifestações de “artistas de rua, saltimbancos, ciganos, dançarinos de ursos e até cantores-mágicos-vendedores de elixir” marcaram presença nas apresentações do circo brasileiro, isso se deve à “ousadia de artistas empreendedores que cruzaram o oceano em busca de um novo mercado”, diz Pimenta (2010, p. 11).

É justamente por esse motivo que não se pode negar a importância da atuação de artistas estrangeiros nesse contexto. Foram eles que impulsionaram a pantomima na cena circense brasileira, esta que era apresentada como um complemento do espetáculo de variedades, o qual previa números circenses de equilíbrio, de acrobática, de manipulação de objeto, de palhaços, de animais amestrados, de teatro, de dança e de música, além da presença do acompanhamento musical, dos efeitos de iluminação, da cenografia, entre outros.

Cabe notar que a pantomima é uma manifestação artística que marcou presença em espetáculos apresentados em diferentes lugares do mundo, sendo expressiva na cena circense desde o século XVIII, como nos informa Silva (2022) ao contar que,

Ao aliar as apresentações equestres aos artistas ambulantes, Astley não produziu apenas demonstrações de habilidades físicas e da capacidade de adestrar o animal. O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma enorme quantidade de cavalos e artistas. Eram chamadas de pantomimas de grande espetáculo. (Silva, 2022, p. 51).

É importante compreender que o espetáculo de Astley se destacava, principalmente, pela exibição de pantomimas equestres, a qual não deve ser confundida com a pantomima realizada pelo mimo no circo do século XX. Essa informação fica mais clara na declaração de Silva (2022), quando relata que

O tipo de espetáculo recriado por Astley, ao unir em torno de si as famílias de saltimbancos, grupos dos teatros de feiras, ciganos dançadores de ursos, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, unia também o cômico e o dramático; associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais em um mesmo espaço. Nesse momento, não se criava apenas um modelo de espetáculo, mas a estrutura de uma organização. O espaço foi delimitado, cercado, e o público pagava para

assistir ao espetáculo, que, cuidadosamente planejado, alternava exibições de destreza com cavalos, exibição de artistas que criavam jogos de equilíbrio, representação de pantomimas equestres e acrobáticas. (Silva, 2022, p. 56).

No Brasil, as apresentações conjugadas aconteciam não apenas nos espaços dos circos, mas em locais como os cafés-concerto, cafés cantantes, chopes berrantes, etc., que mesclavam gêneros dramáticos-musicais-coreográficos, conforme Pimenta (2010). Esses locais recebiam o mesmo público que frequentava os teatros que propunham o gênero ligeiro como programação, a exemplo das revistas, melodramas e operetas, sendo esse o mesmo público que também ia ao circo, onde “palhaços brasileiros desenvolviam entradas faladas, palhaços estrangeiros divertiam com seu português precário [e] pantomimas dialogadas ganhavam espaço” (Pimenta, 2010, p. 31).

Cabe destacar que o termo pantomima era utilizado para indicar uma variedade de representações teatrais apresentadas no circo, sendo entendido de maneira ampla e não apenas como uma forma mímica “de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou” (Silva, 2022, p. 53).

Silva (2022) marca a pantomima como um texto espetacular baseado não apenas na materialidade escrita, designado pela ligação de diferentes tipos de gêneros e culturas e pela constituição de uma forma híbrida, mas como uma forma particularmente difundida nas feiras inglesas e francesas do século XVIII, em que se “exibiam uma variedade de números, como trapézio, equilíbrio, engolidores de fogo e de espada, ilusionismo, animais treinados, pernas de pau, música, histórias, performance, ‘tudo misturado e construído ao mesmo tempo’” (Silva, 2022, p. 53).

A pantomima esteve presente nos espetáculos circenses pelo menos até a década de 1930, afirma Silva (2022), se destacando como um modelo importante na Europa, inclusive, para a constituição do melodrama, um gênero dramático que compartilhou não apenas os elementos musicais do *vaudeville*, mas também aspectos de outros gêneros, sobretudo do drama histórico.

Por ser um termo que foi utilizado para se referir “a toda forma de espetáculo”, a pantomima deve ser entendida em sua abrangência; ademais, deve-se estender também ao que se chama de “mimo”, pois, durante o Império Romano (27 a.C. – 46 d.C.), este podia referir-se a “todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral e não apenas referente às formas dramáticas” (Camargo, 2020, p. 87).

Com base no texto de Bragaglia (1930), Camargo (2020) nos diz que a pantomima, ou mimo romano, teria se estabelecido em três fases antes de se constituir como espetáculo dramático. O autor detecta uma fase marcada pela separação da declamação, em que se vê reforçado o caráter gestual das cenas; uma fase relacionada com a dança, na qual esta é utilizada como *intermezzo* das representações; e outra fase em que a pantomima deixa de ser apenas um *intermezzo* para se transformar em um tipo de espetáculo específico.

O fato é que, naquela época, não havia uma separação rígida entre as funções desempenhadas pelos artistas, ou mesmo entre os gêneros dos espetáculos. Essa informação é reforçada pelas considerações de Camargo (2020), que informa que as companhias de mimo apresentavam não apenas textos dramáticos, mas também outros números, incluídos no espetáculo de acordo com a disponibilidade dos artistas de desempenharem habilidades de “trapézio, equilibristas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças de atores com perna de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia” (Camargo, 2020, p. 88).

Como se pode observar, hibridismos, junções e misturas de diversas formas sempre tiveram espaço nas composições cênicas espetaculares. Nos circos, as apresentações pantomímicas permitiam a confluência de diferentes manifestações artísticas. Essas representações inicialmente não contavam com diálogos, que foram incluídos posteriormente, assim como o canto, fazendo com que a atividade circense diminuísse o apelo às habilidades corporais para dar mais espaço à fala. Com isso, as apresentações circenses passaram a contar com trechos declamados, dialogados e cantados.

Nos circos, a apresentação de números circenses em sintonia com as representações teatrais era uma realidade, mas essa era uma composição que não era estimada por todos, indiscriminadamente. Ao longo de muitas datas, os circos foram atacados com diferentes críticas motivadas justamente pelo hibridismo de suas apresentações, que contavam com a presença marcante das representações teatrais, sendo recorrente, em relato em jornais, a presença de frases do tipo: “ao teatro o que é teatro — e ao circo o que é do circo” (O Estado de São Paulo, 26 mai. 1942).

Silva (2022) destaca importantes considerações sobre este assunto, indicando que esse debate remete às décadas de 1850-60, quando muito se falava sobre a “invasão” do circo aos palcos e se criticavam os dramaturgos que “escreviam e se comportavam como ‘saltimbancos parodiadores’, atores cômicos, palhaços de circo” (Silva, 2022, p. 219). Ademais, a autora marca que esse debate remonta ao início do século XIX, quando, na França, ainda se falava sobre a necessidade de reservar o palco para o teatro.

A matéria escrita por Gonçalves Machado para o jornal *O Estado de São Paulo*, em comemoração ao terceiro aniversário de falecimento de Mario de Andrade, é um exemplo interessante das críticas voltadas para as representações que aconteciam nos circos. Na descrição, indicada como sendo um anseio do grande escritor, o jornalista marca o sentimento de desprazer que se aliava ao fato de ver teatro no circo, além de escutar no rádio:

Mario de Andrade queria voltar aos idos de sua meninice. Ansiava por assistir a um espetáculo de circo de cavalinhos, mas de circo de tempos antigos na sua estrutura primitiva, com picadeiro à velha moda, com palhaços, “tonys”, o cavalo amestrado, a menina da bola. Enfim, sem nada de um moderno duvidoso: queria um circo de cavalinhos com a sua pantomima característica representada, não num palco com gambiarras, bastidores e bambolinas, mas no centro do pavilhão, naquele círculo de onde subisse o pó da terra, quando dos “casacas-de-ferro” colocassem ou retirassem os tapetes carcomidos pelo uso e descorados pelo tempo.

— Um pavilhão — dizia ele — que até fosse iluminado a carbureto ou lampeão (*sic*) de querosene, para ter seu cheiro próprio.

Os circos que por aí andam, descaracterizados pela influência do teatro e deformados pela intromissão da rádio, são bobagens que a gente tem de repudiar, não são circos nem teatros, não agradam as crianças nem atraem os adultos. Os velhos pavilhões, sim, que coisa boa! (*O Estado de São Paulo*, 25 fev. 1948).

Se de um lado existiam críticas que atingiam a composição conjugada do espetáculo circense, do outro lado essa modalidade de apresentação que contava com apresentações de circo e de teatro ganhava cada vez mais adeptos, se difundindo e consolidando seu papel na sociedade brasileira.

Pimenta (2005) diz haver dois motivos principais para que esse tipo de apresentação ganhasse força nos circos brasileiros. O primeiro motivo se refere ao fato de envolver grupos teatrais que tinham dificuldade em sustentar temporadas no circuito das grandes capitais, ou mesmo em viagens pelo interior; o segundo encontra aporte no fato de os quadros teatrais serem apreciados por uma ampla gama da população, inclusive por aquela parcela que tinha pouco ou nenhum acesso à leitura.²⁷

²⁷ Cabe notar que a taxa de alfabetização no Brasil no século XIX era inferior à proporção de analfabetos, fato que veio a mudar apenas na segunda metade do século XX. Como informa Gil (2022), a primeira aferição de alfabetização/analfabetismo no Brasil foi realizada no primeiro censo, em 1872, tendo como resultado um percentual de 82,30% de analfabetismo entre a população livre e escravizada de cinco anos ou mais e 77,49% contabilizando somente a população livre. A taxa de analfabetismo reduziu progressivamente nos censos posteriores, como indica Ferrari (1985), tendo como resultados as seguintes taxas de analfabetismo: 71,20% em 1920; 61,10% em 1940; 57,10% em 1950; e assim

É interessante destacar que Pimenta (2005) apresenta o circo-teatro já difundido e consolidado, destacando fases de desenvolvimento que podem ser usadas como marcos indicativos para o estabelecimento de períodos distintos de sua existência. Na década de 1920, muitas companhias circenses passaram a apresentar peças teatrais no circo, vinculando a história do circo à do teatro, com a montagem de “peças portuguesas, histórias bíblicas, adaptações de romances franceses, tudo que pudesse atingir e comover as plateias do interior de um país tão heterogêneo como o Brasil” (Pimenta, 2005, p. 24).

Na década de 1930 se inicia a fase dos dramaturgos/autores circenses, que começaram a escrever e adaptar peças para serem apresentadas no circo. Essa indicação, como aponta Macedo (2020), se apresenta como uma referência ao aumento de escritas dramáticas pelos circenses, pois a própria Pimenta (2009) demonstra, em um trabalho posterior, a existência do texto *O Chico e o Diabo*,²⁸ inteiramente escrito pelo circense Benjamim de Oliveira em 1906,²⁹ destacando-se não apenas pela presença dos diálogos, mas também pelas letras das canções, chegando a ser representado pela companhia até o ano de 1920.

Na década de 1940, as apresentações de peças teatrais nos circos se ampliaram ainda mais, destacando uma extensa produção dos dramaturgos circenses; essa década foi indicada como a “fase áurea”, que começou a entrar em declínio pouco tempo depois, em 1950. Uma nítida redução na apresentação de peças teatrais nos circos só ocorreu entre as décadas de 1960 e 1970, quando se observa uma evidente diminuição da presença dessa forma cênica em nosso contexto.

Se por um lado esse declínio impulsionou a retirada do teatro da programação do circo, por outro, abriu caminho para o surgimento de outras companhias, que se propuseram a se aventurar com espetáculos com uma programação que composto, quase que exclusivamente

sucessivamente, até que o censo de 1970 identifica que a taxa de alfabetizados supera os 38,70% de analfabetos.

²⁸ Para mais informações sobre esta peça, ver Costa (2010), que analisou o texto integralmente, dando informações preciosas sobre o enredo dramático (COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967*, presentes no Arquivo Miroel Silveira. 2010. 245 f. Tese (Pós-Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010).

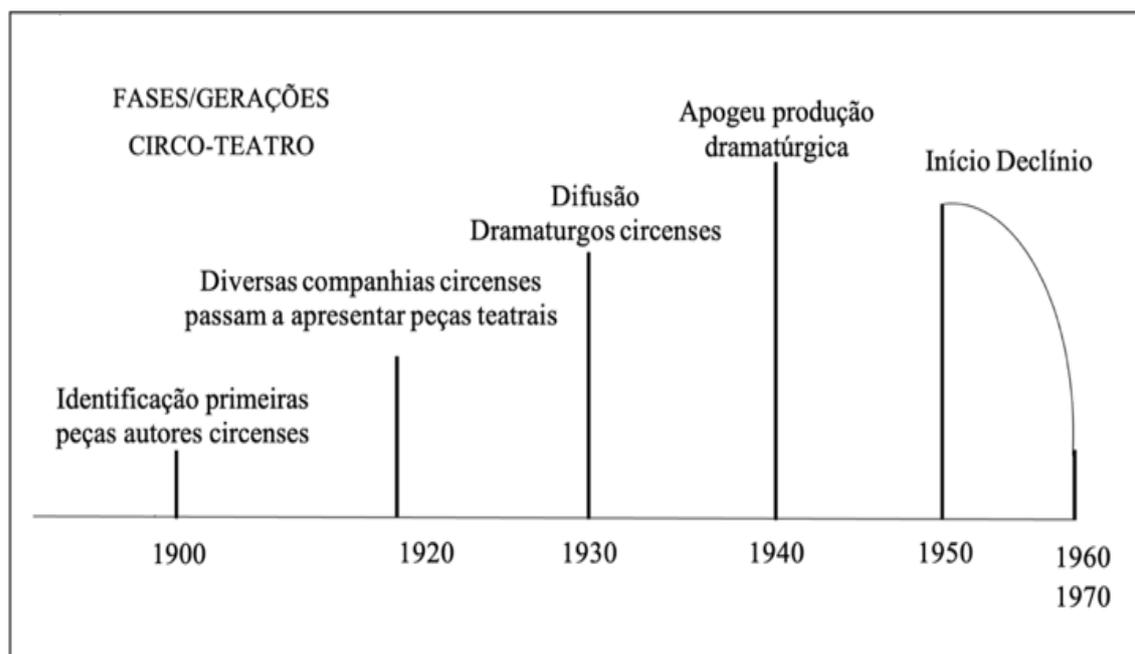
²⁹ Ano de publicação da peça indicado também por Ermínia Silva (2022). Nessa obra a autora traz também uma relação de peças em ordem cronológica (SILVA. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022).

por representações teatrais, mantendo, quando possível, apenas uns poucos números de circo na programação.

Esse novo endereçamento não foi gratuito, pois, com a suspensão das apresentações teatrais, os circos venderam as estruturas e adereços relacionados a essa parte do espetáculo. Tais itens foram adquiridos por trabalhadores que atuavam nesses circos, os quais compraram “material de cena e figurinos e, sem condições de contratarem um elenco de artistas circenses e sem habilidades para executarem eles mesmos os números acrobáticos, fundam circos que era destinados quase exclusivamente às encenações teatrais” (Pimenta, 2005, p. 25).

Na Figura 4, é possível visualizar um resumo das fases/gerações supracitadas.

Figura 4: Fases/gerações do circo-teatro



Fonte: Elaborada pela autora

Com isso, os circos passaram novamente a apresentar espetáculos prioritariamente de habilidades, com os números de técnicas circenses, voltando a investir no formato convencional de apresentação. De acordo com Pimenta (2005), esse retorno seria motivado também pela perda de contingente artístico para os programas televisivos, pois muitos atores que atuavam no circo-teatro passaram a se direcionar para essa nova forma de entretenimento que, ademais,

atendia ao gosto popular e soube articular sua programação de forma a atrair e comunicar-se diretamente com as diversas camadas da população, estruturando seu repertório a partir de uma programação musical, cômica e melodramática, ou seja, a partir dos mesmos elementos configuradores do Circo-Teatro. (Pimenta, 2009, p. 94).

É interessante comentar que, se na década de 1950 os artistas de circo estavam indo para o meio audiovisual, no início do século XX, o advento do cinema no Brasil foi um recurso que muitos circenses souberam aproveitar em seu espetáculo. No lugar de serem indicadas como limitadores da continuidade da realização da atividade circense, as projeções foram trazidas para dentro do circo como novo componente do espetáculo, configurando ali não apenas um meio útil de divulgação, mas uma forma de potencializar e acrescentar elementos à apresentação.

Essas e muitas outras atrações foram apresentadas no circo como parte do espetáculo, pois, como declaram Serena e Campo (2019), ao falarem sobre a sinergia do trabalho do circo com os aparatos tecnológicos em voga, entre os séculos XIX e XX,

a ascensão de balões de ar quente, espetáculos ópticos, como panoramas e dioramas, mecanismos automáticos, se tornaram momentos espetaculares colocados no circo. Também as primeiras projeções cinematográficas aconteceram no picadeiro ou nas variedades: o cinema foi considerado, por muito tempo, um dos tantos números propostos pelos artistas viajantes. (Serena; Campo, 2019, p. 23, tradução nossa).³⁰

A relevância do circo para a disseminação de diferentes formas de arte é inegável, e é justamente por isso que Silva (2022) aponta a impossibilidade de se “estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil, sem considerar que o circo foi um importante veículo de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais” (Silva, 2022, p. 27).

É interessante notar que nomes emblemáticos da música brasileira, como Tônico e Tinoco, se destacaram no contexto circense. Outrossim, o famoso violeiro Tião Carreiro

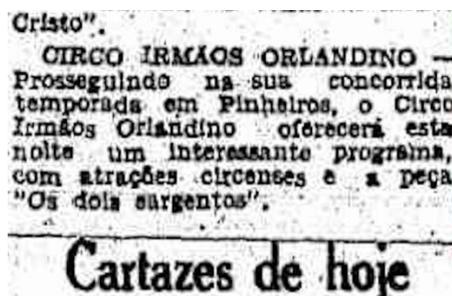
³⁰ “[...] *ascensione di mongolfiere, spettacoli ottici quali il panorama e il diorama, automi meccanici, diventavano momenti spettacolari da affiancare al circo. Anche le prime proiezione cinematografiche avvennero in pista o nei varietà: il cinema fu considerato a lungo uno dei tanti numeri proposti dagli artisti viaggianti.*” (Serena; Campo, 2019, p. 23).

encontrou seu parceiro, o Pradinho,³¹ justamente no circo Irmãos Orlandino, onde, além de música e números de técnicas circenses, era possível apreciar representações de peças teatrais.

A presença de diferentes formas artísticas nos espetáculos de circo é patente, mas dividir o espaço das demonstrações de habilidades e das exibições de destrezas corporais com as representações teatrais nunca foi suficiente para que o circo se autodenominasse circo-teatro.

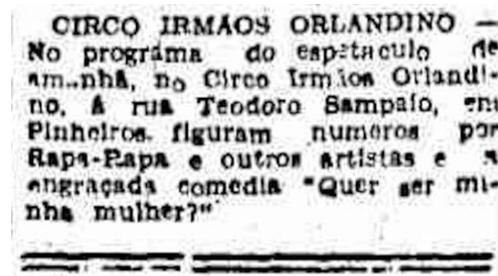
O supracitado Irmãos Orlandino é um circo exemplar, o qual não destacou o termo teatro em seu nome, ainda que obras cômicas e representações dramáticas fizessem parte de sua programação. Esse aspecto pode ser verificado em diferentes chamadas de divulgação expostas no jornal *O Estado de São Paulo*, como as destacadas nos anúncios de divulgação das figuras 5, 6 e 7 abaixo:

**Figura 5: Anúncio divulgação
Circo Irmãos Orlandino - 1941**



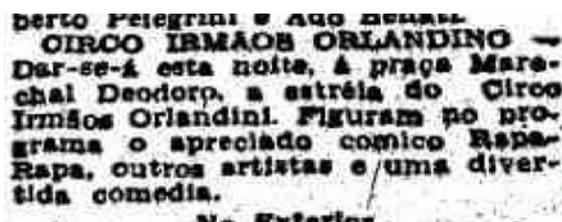
Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 28 ago. 1941

**Figura 6: Anúncio divulgação
Circo Irmãos Orlandino - 1943**



Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 18 ago.

**Figura 7: Anúncio divulgação
Circo Irmãos Orlandino - 1944**



Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 24 mar. 1944

³¹ Vide: *O Estado de São Paulo*, 1 nov. 1990.

É clara a informação de que o circo Irmãos Orlandino apresentava não apenas números de técnicas circenses, mas também obras dramáticas; como se observa nos excertos acima, as atrações circenses eram divulgadas junto com representações de peças, com destaque para *Os dois Sargentos*, a comédia *Quer ser minha mulher?* e a apresentação do “apreciado cômico Rapa-Rapa e uma divertida comédia”.

Ainda com relação a esse aspecto, cabe notar que o circo Irmãos Orlandino não era o único a se valer da apresentação de números circenses e da representação teatral para compor o espetáculo sem se chamar de circo-teatro. Há muitos outros exemplos, como o circo Spinelli, o circo Casali e o circo Piolin, indicados nas diferentes notícias de jornal como as expostas nas figuras 8, 9 e 10 abaixo.

Figura 8: Anúncio divulgação
Circo Casali - 1878

Circo Casali

Largo de S. Bento
Grande companhia equestre, gymnástica e acrobática.

DIRECTOR
LUIZ CASALI

HOJE
Sexta-feira, 20 de Dezembro
Se o tempo permitir
GRANDIOSO ESPECTACULO !
BENEFICIO DA VIUVA

Nieves Ribeiro Sertãa
Espectaculo variado dos melhores trabalhos
Gymnasticos acrobaticos equestres e uma bonita

PANTOMIMA
A's 8 e meia horas.

A beneficiada ainda mais uma vez recorrendo a benevolencia do respeitavel publico, confia em que o mesmo não lhe deixará de prodigalizar sua valiosa coadjuvação.

Fonte: Jornal *A Provincia de São Paulo*, 1878

Figura 9: Anúncio divulgação
Circo Spinelli - 1902

Toesom, em Araraquara, rua 9
avenida 7 n. 43.

Circo Spinelli

Man D. Antonio de Queiroz
(Proximo á travessa do Braz)
Grande Companhia Equestre, Gymnastica, Musical, Funambulesca, Mimica, Ballarina e Zoologica
DIRECTOR : **Affonso Spinelli**

HOJE Sublime, imponente e **HOJE**
variada FUNCCÃO
SOBERBO PROGRAMMA !
DESLUMBRANTE ESPECTACULO
no qual tomarão parte todos os
artistas da companhia em seus
melhores actos.

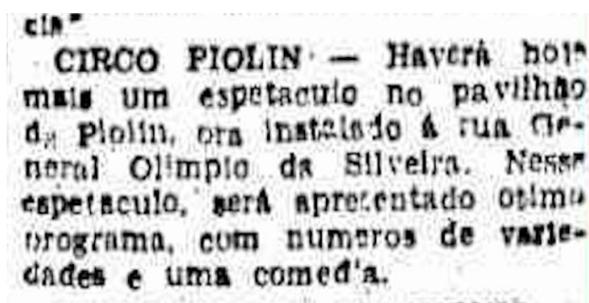
Novidades e mais novidades !
Grande atracção do dia !
A pedido geral de familias e cavalheiros será exhibida mais uma vez
A grande e apparatusa pantomima

D. Antonio e os Guaranyes
(Episodios da historia do Brasil)
Setenta pessoas em scena.
Vinte e dois quadros.

Vinte e dois numeros de musica.
Finalisará com uma linda apothecose, o maior successo da época !
Verdadeira novidade capital ! ! A
empresa não tem poupado esforços
afim de proporcionar novidades, es
perando que o publico paulistano
justo e conhecedor renda os ap
plausos concorrendo com sua pre
sença. Preços e horas do costume

Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 1902

**Figura 10: Anúncio divulgação
Circo Piolin - 1943**



Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo*, 24 mar. 1943

A partir disso, pode-se depreender que, mesmo que os circos que apresentam obras de cunho teatral sejam considerados como circo-teatro, esse termo nem sempre aparece integrado ao nome do circo. Aliás, com o tempo, acontecem modificações relevantes que incidem diretamente no emprego de terminologias para definir o tipo de espetáculo circense.

Sobre esse aspecto, Macedo (2022) explica que o próprio nome circo-teatro foi recebendo conotações variadas, e mesmo que seja usado para designar espetáculos que propõem exposições de circo e de teatro, o termo se destaca em diferentes composições, que chegam a propor misturas que se revelam tão intensas que torna-se difícil identificar se o espetáculo é de circo ou de teatro.

Ademais, a autora aponta a existência de diferentes denominações, as quais, por esse motivo, devem ser consideradas em referência ao utilizador, dependendo mais da experiência e do ponto de vista que surge do próprio artista/autor/grupo circense. Não à toa, é possível identificar uma série de possibilidades de nomenclaturas distintas e não delimitadoras, uma vez que “teatro-circo, circo-teatro, circo clássico, novo circo, circo experimental, circo contemporâneo” podem determinar uma terminologia, contudo, “nenhuma delas seriam precisas ao ponto de conseguir constituir alguma verdade estável, diante do que vem sendo visto na cena circense” (Macedo, 2022, p. 4).

Independentemente do termo adotado para indicar o tipo de circo, considera-se o modo como é estruturado o espetáculo como ponto fundamental a ser observado, uma vez que, por si só, nem sempre o termo “teatro” aparece expresso junto ao nome do circo.

Daí seguimos para a ideia de que, no Brasil, o circo-teatro foi definido como sendo constituído por uma forma múltipla; suas composições vão contemplar a presença de números de técnicas circenses, independentemente da quantidade, os quais, vão compor uma parte do motor que impulsiona a existência desse tipo de criação circense, sendo a outra parte, a obra dramática.

No caso do circo Irmãos Orlandino, o espetáculo se vale dessa estrutura que abarca tanto as habilidades de números de técnicas circense como as representações teatrais, fundamentando-se em uma dramaturgia múltipla, definida por momentos específicos e diferentes de um mesmo espetáculo.

No caso da parte teatral, as peças encenadas no contexto circense envolvem uma variedade de gêneros e de narrativas, ressaltando a multiplicidade desse espetáculo e uma pluralidade na dramaturgia. Este assunto, porém, será tratado no próximo capítulo.

**3. UMA PARADA NO MOVIMENTO DO
TEXTO DRAMÁTICO**



3. UMA PARADA NO MOVIMENTO DO TEXTO DRAMÁTICO

Neste capítulo pretende-se fazer um discurso preliminar sobre questões que interessam ao texto dramático.

Primeiramente, no subcapítulo *Reflexões Sobre a Concepção de Gênero*, discute-se sobre a flexibilidade dos gêneros, indicando que *contaminações*, *miscigenações* ou *hibridizações* são permitidas, fato que mostra a pertinência de certa horizontalidade e uma estabilidade relativa de sua definição, que se relaciona com a própria existência dos gêneros nos contextos históricos que se lhe apresentam. Os questionamentos que guiaram esse subcapítulo foram: a que se refere o gênero? O gênero é uma forma de classificação estável?

No subcapítulo *Narrativo e Dramático como Modos de Imitar*, destaca-se a diferença entre narrativo e dramático, determinando sua ligação com os modos de imitar de Aristóteles. Indica-se a presença de elementos comuns a ambos os gêneros, além de determinantes exclusivas a cada um deles, que se tornam evidentes pelo uso da voz ou pela visão. Ademais, marca-se o tempo como categoria fundamental da construção de uma obra, seja ela narrativa ou dramática, indicado outras categorias que serão posteriormente abordados na análise do texto, quais, o enunciado e o enredo, com destaque para a situação de produção do discurso. As perguntas que guiaram esse capítulo foram: o que diferencia uma obra dramática de uma narrativa? Que elementos composicionais se mostram como específicos do modo dramático e do narrativo?

No subcapítulo *Elementos Composicionais da Obra Artística*, expõem-se elementos considerados fundamentais para a composição de uma obra artística, seja ela narrativa ou dramática, destacando o enredo, o conflito, os personagens, o espaço e o tempo. As perguntas que guiaram esse subcapítulo foram: que elementos são considerados importantes na constituição do texto dramático? Quais elementos composicionais podem ser destacados como fundamentais para a criação e composição da obra, seja ela narrativa ou dramática, ainda que com alguma diferença de tratamento pertinentes ao tipo de gênero?

3.1 REFLEXÕES SOBRE A CONCEPÇÃO DE GÊNERO

A língua é socializada por meio de enunciados que se valem de condições específicas nos campos da linguagem para expressar determinados estilos, os quais, por sua vez, também são determinados pela forma de sua estrutura. Decerto, o conteúdo de um texto está ligado, necessariamente, a um estilo linguístico, que, se relacionando com o contexto social de sua produção, é marcado por um modo de composição específico, que se revela através do gênero.

A relação entre o estilo e o gênero é indissolúvel e diferentes estilos de linguagem vão expressar nada mais do que diferentes formas de gênero, pois, como informa Bakhtin (2011), os gêneros obedecem a condições específicas e correspondem a determinados estilos, os quais, por conseguinte, também mudam na relação direta com as transformações que acontecem no gênero.

Isso aponta para a existência de certa horizontalidade e permeabilidade na ideia de gênero, uma vez que este é determinado intrinsecamente por sua própria existência nos diferentes contextos históricos em que se lhe apresentam. Ademais, deve-se frisar que, atendendo a uma estabilidade relativa, os gêneros são marcados por categorias que apresentam uma flexibilidade de compreensão, ao mesmo tempo em que são estruturas que se relacionam com um conjunto de características que se ressaltam na paridade de sua natureza.

Nota-se que o distanciamento de uma visão cristalizadora, que determina categorias estáticas passíveis de catalogação e uma classificação arbitrária a respeito do gênero, é patente e necessário, e disso decorre uma abertura de entendimento. Como informa Pavis (2008, p.181), um texto “é, ao mesmo tempo, uma concretização e um afastamento do gênero; ele fornece o modelo ideal de uma forma literária: o estudo da conformidade, mas também da superação desse modelo, esclarece a originalidade da obra e de seu funcionamento”.

O gênero afirma sua existência na pertinência de ser constituído por acepções variadas, visão que encontra aporte em estudos que focalizam as teorias da poética moderna, que surgiram pela ruptura que se estabeleceu com a forma clássica de tratar o gênero.

E é justamente esse um ponto que surge como fundamental nos alicerces da poética moderna, a qual, dessacralizando “gêneros, estilos, formas, temas” permitiu “o reconhecimento de que os gêneros catalogados” são constituídos “por um processo de *contaminação*, *miscigenação* ou *hibridização*” (Hoisel, 2014, p.83) que explicitam variações de “formas, procedimentos, temas”.

A poética clássica, por princípio, determinou categorias para estabelecer a existência de um gênero dotado de pureza, convencionando traços específicos para cada gênero peculiar, posto que:

cada produção discursiva era marcada por uma singularidade de leis que lhe era própria e inviolável, regendo esses textos a partir do critério da diferença, isto é, pela elaboração de um cânone linguístico cujo critério de avaliação é a instância que diferencia e distingue um gênero de outro, um elemento estruturador de todos os demais. (Hoisel, 2014, p.81).

Dentro dessa perspectiva, Hoisel (2014) indica que as poéticas modernas rompem com o sistema preestabelecido para se constituir dentro do seguimento de observações e descrições de obras concretas, fazendo com que o gênero pudesse deixar de ser um artifício arbitrário, para se manifestar como um modelo de potencial atualização e recomposição dentro de cada obra.

A autora ainda chama atenção para o fato de que o princípio da diferença empregado pela poética clássica é tratado na poética moderna para além de sua superfície. A ideia de singularidade aparece, mas esta vai ser regida por procedimentos concernentes a “todas as obras, a singularidade e originalidade de cada uma sendo assinalada não pelo princípio da exclusividade de suas técnicas, mas pela maneira inusitada de ordená-las, de atualizá-la em cada nova estrutura.” (Hoisel, 2014, p. 82).

De qualquer modo, ainda é importante reconhecer o gênero como forma de organização, mesmo que este seja questionado e combatido. Ao tratar sobre a teoria dos gêneros em Platão e Aristóteles, Rosenfeld (1985) marca que a classificação em gêneros é:

até certo ponto, artificial com toda a conceituação científica. [O gênero] Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. (Rosenfeld, 1985, p. 16, grifo nosso)

O posicionamento de Rosenfeld (1985) nos coloca diante dos estudos que traçaram as primeiras proposições para os gêneros, as quais serviram e até hoje, servem de suporte para diferentes autores que consideram as posições de Platão e Aristóteles em suas discussões. Com

isso, cabe marcar que a classificação em épico, lírico e dramático precisa ser não apenas reconhecida, mas também pensada a partir de uma singularidade, determinada pela relativização do seu estatuto de pureza, uma vez que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.” (Rosenfeld, 1985, p. 16)

A possibilidade de uso de modo não arbitrário determina a complexidade do tratamento de termos como épico, lírico e dramático, os quais Rosenfeld (1985) categoriza observando uma posição substantiva e outra objetiva. A definição que se aplica ao uso substantivo pode ser considerada de modo que, apontando para o próprio uso da língua, seja possível dizer que “o gênero lírico, coincide com o substantivo ‘A Lírica’, o épico com o substantivo ‘A Épica’ e o dramático com o substantivo ‘A Dramática’.” (Rosenfeld, 1985, p.17)

Rosenfeld (1985) diz que a acepção subjetiva se aproxima mais da estrutura do gênero e marca que pertence à lírica todo poema que, expresso geralmente em primeira pessoa, demonstra o próprio estado da alma em um discurso “mais ou menos rítmico” (canto, hino etc.); à épica cabe toda obra, seja ela poema ou não, em que um narrador guia os personagens em uma história contada em verso ou em prosa (epopeia, romance, novela etc.); e à dramática compete toda obra dialogada em que os próprios personagens atuam, por meio de gestos e discursos, no palco (tragédia, comédia, farsa, etc.).

No que toca à acepção adjetiva, cabe destacar a referência aos traços estilísticos que uma obra pode ter, independentemente de seu gênero. Neste sentido, de acordo com Rosenfeld (1985), pode-se dizer que uma peça dramática tem um traço estilístico lírico, ou seja o drama é o aspecto substantivo e lírico o aspecto adjetivo. Do mesmo modo, algumas narrativas épicas, podem ser determinadas por aspectos líricos, como no caso do romantismo, ou mesmo por aspectos dramáticos.

A aproximação entre gênero e estilo é evidente, mas vale lembrar que em toda classificação cabe observar a pertinência, além de certa permeabilidade, na medida em que:

toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos. (Rosenfeld, 1985, p.18-19).

Sem alongar esse ponto, cabe lembrar que os primeiros estudos sobre o gênero se estabeleceram a partir de categorias que Platão sustentou em colocações feitas a respeito da imitação, as quais, posteriormente, foram aprofundadas em estudos realizados por Aristóteles.

Atualmente, diferentes autores destacam os estudos sobre o gênero atribuindo a Aristóteles o estabelecimento da divisão em épico, lírico e dramático. Contudo, é interessante citar a sinalização de Genette (1990) a respeito dessa tríade, a qual não seria exatamente de Aristóteles, muito menos de Platão, mas uma elaboração feita por outros autores.

Aliás, deve-se marcar que Genette (1990) não invalida a esquematização de épico, lírico e dramático, mas aponta controvérsias em relação ao estabelecimento destes, ao considerar que diferentes interpretações sobre o tema promoveram a difusão de um *lectio facilio*. Segundo o autor, não haveria em Aristóteles, assim como também não há em Platão, algo que condicione a existência de um gênero lírico, o qual teria sido o resultado de uma aproximação com o ditirambo.

Para sustentar a sua afirmação, Genette (1990) destaca a posição de autores como de Tzvetan Todorov, que relata uma sistematização feita por Diomandes a partir do trabalho de Platão, que marca que as obras seriam indicadas como líricas quando ocorressem exclusivamente através da fala do autor, enquanto as dramáticas ressaltariam unicamente a voz dos personagens e as épicas seriam o resultado de uma equalização entre a fala do autor e a do personagem, as quais apareceriam em paridade de relevância.

Genette (1990) ainda cita as considerações de Mikhail Bakhtin, que atribui um lugar de destaque à teoria aristotélica em relação ao tratamento do gênero, mas alerta para a inobservância do autor a respeito do silêncio em relação aos gêneros líricos na *Poética*, apontando que a obra de Bakhtin traz uma “ilusão retrospectiva pela qual as poéticas modernas (pré-românticas, românticas e pós-românticas) projetam cegamente sobre Aristóteles, ou Platão, as suas próprias contribuições, e assim ‘ocultam’ a sua própria diferença” (Genette, 1990, p. 23). O autor fortifica sua posição a respeito do lírico ao afirmar:

acontece que Aristóteles nada mais diz sobre essa forma na *Poética*, a não ser quando a designa como um antepassado da tragédia. Nos *Problemas homéricos*, precisa que se trata de uma forma originalmente narrativa depois tornada ‘mimética’, isto é, dramática. Quanto a Platão, cita o ditirambo como o tipo por excelência de poema... puramente narrativo. (Genette, 1992, p. 25, grifos do autor).

Cabe notar que essas considerações ampliadas podem ter surgido como resultado de um problema de interpretação, fato que pode ser facilmente observado na leitura de diferentes traduções de uma mesma obra, especialmente no caso de lidar com línguas mortas, a exemplo do latim e do grego, como se pode verificar nessas duas versões do trecho do fragmento 394c extraídos de *A República* de Platão:

- Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que **em poesia e em prosa** há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – **é nos ditirambos** que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me.
 - Compreendo o que há pouco querias dizer-me.
 - Recorda-te ainda do que dissemos antes disso, quando afirmámos que já **tínhamos tratado do tema**, mas nos faltava ainda examinar a forma.
 - Recordo-me, sim.
- (Platão, 2017, p. 118, grifo nosso).

Apanhaste bem a questão, lhe repliquei, estando eu certo de que vou mostrar-te agora o que antes não me fora possível, a saber: que **a poesia e a mitologia** podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás **nos ditirambos**; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopeia e em muitas outras formas de poesia, se é que me fiz compreender.

Entendo, agora, perfeitamente, disse, o que querias significar.

Procura, então, recordar-te também do que afirmamos antes, que **o conteúdo já estava esclarecido**, mas faltava examinar a maneira de tratá-lo.

Sim, recordo-me.

(Platão, 2000, p. 148-149, grifo nosso).

Os excertos supracitados podem até trazer a mesma ideia, mas a mudança de termos abre margem para conflitos de sentido, como é possível observar nos pontos destacados em negrito, nas citações acima: na primeira tradução, cabe à poesia e à prosa uma espécie de imitação “que é a tragédia e a comédia”, enquanto, no segundo, cumpre à poesia e à mitologia a função de imitar, “tal como se dá na tragédia e na comédia”.

Além disso, é possível evidenciar que enquanto o primeiro trecho indica que no ditirambo, que aparece precedido de travessão, se pode encontrar uma imitação através da narração, o segundo deixa o exemplo sem sentido, ao colocar o ditirambo em uma nova frase,

precedida de um ponto de seguimento, sendo suspensa, logo em seguida, por um ponto e vírgula, para dar sequência a um outro argumento do discurso.

Outro ponto que pode ser destacado aparece no final das duas citações, pois enquanto a primeira indica tratar de tema e forma, a segunda fala em abordar conteúdo e modo.

Cabe marcar que as ideias de Platão foram fundadas na existência de dois mundos: um da essência, verdadeiro e não ilusório, e outro da aparência, superficial e ilusório. Observando justamente essa divisão, Deleuze (1974) aponta que o projeto platônico se avulta na determinação de agrupamentos identificados como puro ou impuro, autêntico ou inautêntico.

Seguindo essa lógica, haveria a distinção entre duas espécies de imagens: a cópia, que garante o seu sentido através de uma imagem dotada de semelhança, e o simulacro que seria uma imagem sem semelhança, na qual se referenciaríamos os falsos pretendentes. De um lado, ao simulacro estaria reservada a arte de imitar e, estando distante de expressar a verdade, que implica grandes dimensões, profundidades e distâncias, que o observador que não as domina, experimenta a impressão de semelhança. Por outro lado, a cópia platônica se direcionaria ao semelhante, que, se pensarmos no tratamento dos gêneros, pode ser considerado em discussões que debatem questões relacionadas à formação de grupos e subgrupos.

Platão nos diz que a poesia é caracterizada pela imitação, mas as diferenças estabelecidas para dotar de sentido o que seria uma cópia ou simulacro, evidenciam a necessidade de observância sobre esse ponto. Em seus escritos, o comportamento imitativo era visto com ponderação, sendo considerado como uma ação perigosa, capaz de promover conflitos; assim sendo, a imitação deveria se prestar apenas aos modelos de “bons costumes”.

Para regular a utilização da imitação, Platão aconselhou a expulsão “honrosa” da pólis para os poetas que se desviassem da orientação de imitar apenas “virtudes”, as quais eram indicadas de acordo com modelos preestabelecidos, havendo aí um posicionamento moralizante quanto ao modo de narrar; ademais, ele impôs determinar se os poetas poderiam compor narrativas imitativas, imitar tragédia ou comédia ou, simplesmente, não imitar nada.

De acordo com essa orientação, observa-se que os poetas acessavam o mundo das aparências pela imitação, justamente pelo fato de sua narrativa ser feita pela imitação, pois se acontecesse de outra forma e “[...] o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação. [...] há, por sua vez, o contrário disto, que quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”. (Platão, 2017, p. 117-118)

Genette (1990) indica que Platão considera as formas da poesia narrativa no sentido lato e diz que a tradição posterior a Aristóteles vai acabar por modificar o sentido atribuído para a poesia representativa,

invertendo os termos ‘mimética’ ou representativa: a que ‘reporta’ os acontecimentos reais ou fictivos. Abandona deliberadamente fora de campo toda a poesia não representativa, logo e por excelência aquilo que chamamos poesia lírica, e a fortiori qualquer outra forma de literatura (inclusive, de qualquer das formas, qualquer eventual ‘representação’ em prosa, como o nosso romance ou o teatro modernos). Exclusão não somente de facto, mas sem dúvida de princípio, pois recordo-o, a representação de acontecimentos é aqui a própria definição da poesia: todo poema é representativo. (Genette, 1990, p. 27, sic).

Genette (1990) admite que Platão não ignorava a poesia lírica, mas indica que ele a teria colocado em posição restritiva, quiçá com a finalidade de proscrição dos poetas. Essa restrição foi retomada por Aristóteles para constituir o artigo fundamental de sua *Poética*, o qual define a poesia como a arte de imitar em verso; logo, a imitação em prosa, a imitação em verso não imitativo ou mesmo uma imitação em prosa não imitativa, não seriam cabíveis.

Mantando-se no domínio da poesia representativa, Aristóteles vai apostar no cruzamento de categorias ligadas à representação que Genette (1990) diz corresponder à pergunta “o quê?” em relação ao objeto imitado, que focaliza apenas as ações de seres humanos atuantes, os quais podem ser representados como superiores, iguais ou inferiores; se ligar à pergunta “como?”, no caso do modo de imitar, que incide, seja no ato de contar, seja na representação dramática, se revelando em situações de enunciação, que podem ser considerados com base nos termos de Platão: “no modo narrativo o poeta fala em seu nome próprio, no modo dramático são as próprias personagens, ou, mais exactamente, o poeta disfarçado doutras tantas personagens. (Genette, 1990, p. 29, sic).

Aristóteles vai diferenciar a imitação pelo objeto imitado e pelo modo de imitação, os quais se relacionam com o objeto e o modo platônico, mas também pelos meios, o que se ligaria mais ao que se pode chamar de forma e seria definido pelo questionamento “em quê?”; essa pergunta seria necessária para se exprimir “por gestos ou por palavras, em grego ou em francês, em prosa ou em verso, em hexâmetros ou trímetros”. (Genette, 1990, p.30) De qualquer forma, são apenas as categorias de objeto e de modo de imitar que constituem a base para determinar

quatro classes de imitação, correspondentes ao que a tradição clássica posteriormente chamará de gêneros, como se pode verificar no quadro 2.

Quadro 1: Sistema aristotélico dos gêneros

OBJETO \ MODO	Dramático	Narrativo
SUPERIOR	Tragédia	Epopéia
INFERIOR	Comédia	Paródia

Fonte: Elaborado por Genette, (1990, p. 31)

Cabe ressaltar que Platão considerava ainda outra classe de imitação que se estabelecia na distinção “entre o modo narrativo puro, ilustrado pelo ditirambo, e o modo narrativo misto, ilustrado pela epopeia” (Genette 1990, p.38), mas o autor aponta que Aristóteles não negligenciou a existência do caráter misto, o qual foi destacado no modo épico, mas excetuou o estatuto do ditirambo, juntamente com a distinção entre narrativo puro e narrativo impuro.

Essa colocação nos liga imediatamente à discussão inicial deste subcapítulo, pois nesse ponto observa-se, claramente, que a ideia de flexibilidade do gênero não é recente, cabendo certa permeabilidade, considerando que “se para Platão a epopeia relevava do modo misto, para Aristóteles releva do modo narrativo, *ainda que essencialmente misto ou impuro*, o que significa, evidentemente, que o critério da pureza deixou de ser pertinente.” (Genette, 1990, p.38, grifo do autor). E se a pureza do narrativo deixou de ser considerada, não foi por acaso, visto que

o narrativo puro (o *telling sem showing*, nos termos da crítica americana) é um puro possível, quase desprovido de investimento ao nível de uma obra inteira, e a *fortiori* de um gênero: dificilmente se citaria uma novela sem diálogo, e, quanto à epopeia ou o romance, a coisa está fora de questão. Se o ditirambo é um gênero fantasma, também o narrativo puro é um modo fictício, ou pelo menos puramente “teórico”. (Genette, 1990, p. 39).

Uma vez que os gêneros não são determinados por sua pureza, mas pela contaminação, mistura, atualização, recomposição de sua forma, cabe marcar também a existência das modalidades modal e temática, destacadas por Genette (1990, p.36), com base na diferença estabelecida por Aristóteles entre “drama nobre, ou sério, por oposição à narrativa nobre (a epopeia) e ao drama baixo, ou alegre (a comédia)”, que permitem ligar o drama à nobre-tragédia.

No que toca ao sistema de gêneros, o autor declara que a tragédia seria uma especificação temática do drama nobre. Seguindo essa lógica, podemos dizer que o romance histórico pode ser uma especificação temática do romance; quiçá, também podemos considerar que o melodrama seja uma especificação temática do drama, etc.

Integrando essa perspectiva, se estabelecermos uma relação com as considerações de Rosenfeld (1985), é oportuno marcar o drama como a concepção subjetiva do gênero, o qual pode se destacar como traço estilístico em outros gêneros – como poderia ser no caso de o melodrama apresentar estilos trágicos e românticos, ou o drama apresentar traços estilísticos do romance, etc.

Seguindo essa linha de reflexão, é interessante citar como exemplo o caso do texto *O Guarani* adaptado para o circo Irmãos Orlandino, objeto do presente estudo; embora seja o qual indicado como um drama, nele podemos detectar a presença marcante de traços estilísticos do romance.

O texto em questão é uma obra dramática que se sabe que foi encenada no palco/picadeiro do referido circo; excetuando-se algum comentário necessário referente à representação, considerar-se-ão, especificamente, os aspectos discursivos presentes na narrativa. E, neste ponto, considera-se pertinente questionar: quais diferenças se estabelecem no trato de obras narrativas e dramáticas?

Como foi possível observar, os gêneros são modelos passíveis de contaminação com outros gêneros, sendo correto afirmar que os elementos composicionais de sua criação também podem aparecer em formas distintas, ainda que com alguma diferença de tratamento pertinente a cada estilo, seja ele narrativo ou dramático. Tal fato se justifica para além do conteúdo da obra; ademais, o narrativo e o dramático encontraram posicionamentos marcantes na teoria de Aristóteles, nos critérios que ele utilizou para diferenciar a imitação pelos meios, pelos objetos e pelos modos de imitar – assunto este que será tratado no próximo subcapítulo.

3.2 NARRATIVO E DRAMÁTICO COMO MODOS DE IMITAR

Dramático e narrativo são gêneros que possuem características específicas e confluem no fato de partilharem a linguagem para se expressar, sendo constituídos por enunciados que podem se materializar em sequências de frases, colocando em posição de destaque a língua verbal, a qual, por sua vez, constitui os dizeres no texto.

A discussão entre narrativo e dramático, tem um fundamento sólido e bem delineado na *Poética*, em que Aristóteles indica a poesia como imitação de ações e marca critérios que estabelecem distinções: pelos meios (ritmo, canto e metro), pelos objetos (homens superiores e inferiores) e pelos modos (narrar ou representar). Assim, à arte seria imputada a função de imitar “com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando esses elementos separada ou conjuntamente”. (Aristóteles, 2003, p.103) Nesse sentido, é bem esclarecedor o exemplo que a epopeia se aproxima da forma narrativa enquanto a tragédia e a comédia compreendem a forma dramática, como foi demonstrado no subcapítulo anterior.

Cabe lembrar, contudo, que o marco do início dessa reflexão surge com Platão, quando ele distingue o discurso que o poeta faz em sua própria pessoa – pois, “se o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação” – daquele que o poeta faz em nome de outros – “que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”. (Platão, 2017, p.117, p.118) Ou seja, se no primeiro caso o poeta se mostra na origem do dizer, destacando uma narrativa sem imitação, ou *diegeses*, no segundo caso, se mostra importante o sentido de *mimese*.

Mesmo que o dramático toque diretamente a representação e o narrativo se destaque por se distanciar do sentido de *mimese*, ambos os gêneros comungam do fato de serem constituídos por narrativas, termo aqui destacado no sentido substantivado, mas que expande sua significação no uso do termo narrativo, o qual deixa de se referir ao gênero para adquirir o status de verbo, ao encontrar aporte no ato de narrar. Daí se detrai a abrangência dessa palavra, que vai ser utilizada de maneira diversificada, inclusive, por diferentes campos do conhecimento, sendo importante apresentar alguns dos variados sentidos empregados, na tentativa de evitar ambiguidades.

No âmbito da narratologia, Gérard Genette (1997) demonstra três entendimentos distintos para essa palavra, que evidenciam uma variação marcante quanto ao seu uso: o primeiro sentido, localizado no próprio *enunciado narrativo*, se destaca pela descrição de um

ou vários acontecimentos, na forma de discurso oral ou escrito; o segundo, encontrado na *sucessão de acontecimentos* que constitui o discurso, se estabelece nos encadeamentos, nas relações de oposição e repetição.

O terceiro entendimento, que o autor marca como mais antigo, é encontrado diante do *ato de narrar*, sendo a narrativa compreendida como aquela que institui um acontecimento em que alguém conta alguma coisa, por meio de enunciados narrativos; aliás, cabe mesmo notar, neste caso, como o ato narrativo tem seu sentido vinculado à própria existência do enunciado.

Genette (1997) ainda estabelece três pontos focais, que se alinham a esses entendimentos destacados para narrativa e corroboram com o que o autor chamou de realidade narrativa – a qual vai se expressar através de diferentes planos, quais: o plano da *narrativa* propriamente dita, que é o enunciado, o discurso ou texto narrativo em si mesmo; o plano da *história*, que diz respeito ao conteúdo ou ao significado narrativo; e o plano da *narração* que se traduz como o ato narrativo, que vai além do conjunto das situações reais ou fictícias ali produzidas.

No campo da linguagem, Barthes (2011, p.19) vai marcar a narrativa como elemento fundamental que está presente em todas as atividades humanas, sendo esta imbricada na sociedade desde os tempos remotos. O autor entende a existência da narrativa ligada a existência da história da própria humanidade e, vista dessa maneira, ela aparece como uma espécie de elemento universal, que justificaria a presença de estudos sobre a forma narrativa em diferentes áreas, encontrando fronteiras sutis em relação ao texto dramático. Daí, pode-se dizer que, traduzida em uma infinidade de formas,

a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura. (Barthes, 2011, p.19)

Independentemente da perspectiva, cabe lembrar que a narrativa é encontrada nas raízes da origem do teatro, sendo ela difundida e diferenciada em reflexões posteriores sobre o dramático que, se apoiando na Poética aristotélica, trazem um entendimento evolutivo para o gênero, situando:

a tragédia (teatro) como culminância de superação da epopeia (narrativa); também da maneira de apresentar a evolução do próprio gênero teatral como um progressivo aumento do número de atores. Tratar-se-ia definitivamente do processo pelo qual uma voz, em princípio única, vai se multiplicando ou se distribui entre diferentes vozes, cada vez mais independentes e opostas; da passagem do monólogo ao diálogo, neste sentido não etimológico de discurso. (Barrientos, 2004, p. 510, tradução nossa)³²

Ou seja, há um processo de multiplicação de vozes, na passagem do monólogo ao diálogo, que faz com que o privilégio que antes se prestava apenas para uma única voz, passe a ser considerado para a presença de diferentes vozes. É nesse sentido que o monólogo estaria mais próximo da narratividade, enquanto a polifonia e o intercâmbio dialógico revelariam a genuína dramaticidade, explica Barrientos (2004), sendo a representação por meio do monólogo um retorno à origem e, portanto, à narratividade.

Essa diferenciação se mostra oportuna para identificar certo afastamento entre o narrativo e a forma dramática, a qual sempre abraçou materiais narrativos para a criação, integrando desde os mitos, lendas, histórias sagradas e profanas, a textos narrativos *stricto sensu*, como os poemas épicos.

Cabe dizer que Barrientos (2017) entende o teatro do ponto de vista da representação, a qual é considerada como um acontecimento que se comunica no espaço e no tempo em movimento, na efetiva presença de atores e espectadores que se baseiam em convenções teatrais e se revelam em situações de alteridade, em que os atores simulam serem outros na ação de outros e o público finge acreditar nos acontecimentos que vê. Contudo, o autor não exclui totalmente o texto dramático, pois precisa remeter constantemente a ele, para trazer explicações.

Barrientos (2017), focaliza a classificação aristotélica dos modos de imitar e, em linha com os estudos de Gérard Genette³³ no âmbito da narratologia, entende desenvolver uma dramaturgia, a qual é indicada como sendo a mais adequada aos estudos sobre as diferenças

³² “*la tragedia (el teatro) como culminación superadora de la epopeya (narrativa); también de la manera de presentar la evolución del propio género teatral como un progresivo aumento del número de actores. Se trataría, en definitiva, del proceso por el que una voz, en principio única, se va multiplicando o repartiendo entre distintas voces, cada vez más independientes y enfrentadas; del paso del monologo al dialogo, en este sentido no etimológico de coloquio*”. (Barrientos, 2004, p. 510).

³³ GENNET, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1997.

entre drama e narração. Com o termo narratividade, diz o autor, “me refiro simplesmente aos aspectos gerais da narrativa, [...] formal e material”. (Barrientos, 2017, p. 21, tradução nossa)³⁴

Existem categorias comuns ao narrativo e ao dramático que ressaltam diferença entres esses dois modos, quais as noções de tempo, distância, perspectiva e níveis representativos, diz Barrientos (2017), mas há também elementos que são exclusivos a cada um deles: na narrativa a presença do narrador, a voz narrativa, enquanto o drama, diz o autor “pode definir-se como o modo de construir um mundo ficcional sem nenhuma voz que o constitua ou como o relato sem narrador, em sentido estrito”. (Barrientos, 2017, p. 25, tradução nossa)³⁵

O narrativo evoca o visual pela voz do narrador enquanto o dramático o faz pela representação. Com isso, é possível compreender o que Barrientos (2017) quer dizer quando afirma que a voz narrativa é imperativa ao contar uma história, enquanto “qualquer categoria *vocal* seja, no teatro, ou impossível, como a de narrador autêntico, ou redutível e subordinada ao personagem, como um pseudonarrador.”³⁶ (Barrientos, 2017, p. 38, tradução nossa)

O que acontece é que os níveis de representação ou de ficção, que é do que se trata, dependem no relato da voz e o drama da visão, que são, respetivamente, as categorias constitutivas de cada um dos modos. Assim, por exemplo, o “relato dentro do relato” necessita de um narrador de segundo grau (já narrado por um primeiro narrador); o “teatro no teatro”, por outro lado, requer um espaço ou personagem dramático de segundo grau. (Barrientos, 2017, p. 38, tradução nossa)³⁷

O dramático integra duas categorias, o espaço e o personagem, que o autor diz não serem pertinentes à narratologia, uma vez que, na narrativa literária, estes elementos constituem apenas parte do conteúdo do universo representado. Tendo em consideração que qualquer

³⁴ “*me refiero simplemente a los aspectos generales de lo narrativo, [...], formal y material*”. (Barrientos, 2017, p. 21)

³⁵ “*puede definirse como el modo de construir un mundo de ficción sin voz alguna que lo constituya o como el relato sin narrador, en sentido estricto*”. (Barrientos, 2017, p. 25)

³⁶ “*cualquier categoría vocal sea en el teatro o imposible, como la de narrador autentico, o reductible y subordinada a la de personaje, como la de peseudonarrador*”. (Barrientos, 2017, p.38)

³⁷ “*Lo que ocurre es que los niveles de representación o ficción, que es de lo que se trata, dependen en relato de la voz y en drama de la visión, que son respectivamente las categorías constitutivas de cada uno de los modos. Así, por ejemplo, el ‘relato dentro del relato’ lo que requiere es un narrador de segundo grado (ya narrado por un narrador primero); el ‘teatro en teatro’ en cambio, exige un espacio o un personaje dramático de segundo grado*”. (Barrientos, 2017, p. 38, tradução nossa)

elemento da narrativa ganha vida por intermédio da voz do narrador, pode-se marcar que essa reflexão de Barrientos (2017) se relaciona mormente com a ideia de realidade em sentido estrito, na presença do palco e do ator, desprendendo-se do plano ficcional, no qual a presença das categorias citadas continua sendo importante, só que em um plano diferente.

Assim, nesse caso, o espaço aparece ligado à própria etimologia do termo teatro, referendando-se na ideia de lugar onde se vê, e os personagens com o fato de serem personas que se presentificam diante do espectador, através de ações conscientes realizadas por atores. É justamente por isso que Barrientos (2017) indica a possibilidade da existência dessas categorias para o teatro, as quais, segundo esse ponto de vista, não existem na narração. Cabe observar também que a narração, nesse caso, se direciona mais para o que Genette (1997) indicou como o ato de narrar, a voz que constitui a narração e realiza o ato narrativo.

Seguindo essa linha de pensamento e tendo em consideração as definições de Janssen (1984), o autor sugere que o espaço seja uma categoria equivalente à voz narrativa, a qual tem a finalidade de descrever o universo representado; se de um lado o espaço da narrativa é composto por tudo o que é contado pelo narrador, do outro, o espaço do dramático implica o ser visto no ato performático, o imediato que referencia a própria atuação.

A diferença entre esses modos de imitar também pode ser observada na questão do tempo, o qual se estabelece no momento do acontecimento, se mostrando presente quando da representação, enquanto o narrativo se localiza em um tempo passado, uma vez que só se pode contar aquilo que já aconteceu.

Ademais, a representação do tempo parece surgir de forma mais flexível para a narrativo do que para o dramático, uma vez que admite a ideia do tempo que se instaura no momento da produção do acontecimento narrativo (tempo do texto), no momento do acontecimento dentro da história (tempo no texto), além daquele da comunicação, que tem a ver com o próprio contar (narração).

Neste ponto, são interessantes as considerações de Vescovo (2007), que chamam atenção para o fato de que o tempo dramático deve ser entendido de acordo com as condições e as características próprias desse campo, considerando não apenas o tempo da enunciação e da narrativa descritos pela narratologia. O autor elabora sua discussão a partir de teorias do campo da narratologia e do teatro, com destaque para a teoria de Barrientos (1991, apud Vescovo, 2007, p.32), o qual destaca o estudo do tempo em três níveis: no tempo da fábula (enunciado),

no tempo do drama (enredo, que destaca a sucessão de acontecimentos na narrativa) e no tempo da representação (drama)³⁸.

Claramente, ao se colocar diante de um texto dramático, será possível visualizar apenas o tempo do enunciado, que Vescovo (2007) indica como um argumento ou uma história ainda não configurada, e o do enredo, que, configurado a partir de um universo fictício, aparece como o modo de imitar, não sendo relevante o tempo do drama, uma vez que este último se mostra como um tempo mais objetivo no espaço físico do teatro, local onde se presentifica um tempo cronológico para os espectadores. O tempo do drama seria observável somente no espaço do próprio teatro, sendo este tempo mais objetivo.

É por isso que Vescovo (2007) recomenda que o tempo no texto dramático seja definido de modo a não aparecer de maneira vaga, uma vez que, metaforicamente, este pode existir como um pseudotempo (tempo do enunciado ou enredo), mas também como um marco cronológico (tempo do drama), passível de mensuração na linha do tempo.

O tempo dramático – podemos concordar – se exprime como o termo relativo da mediação, de colocar em relação, entre os “tempos absolutos” da fábula e do espetáculo, mas, todavia, enquanto, de um lado, o tempo do espetáculo é absoluto apenas relativamente a uma única “realização”, o tempo do drama é um “tempo relativo”, mas de determinação segura e “sólida” em relação à realidade do texto literário. (Vescovo, 2007, p.33, Tradução nossa)³⁹

Com isso, cabe observar que o tempo do enunciado nem sempre conflui com o tempo do enredo, e menos ainda se pensarmos o tempo do drama. Nesse sentido, vale marcar que o tempo pode aparecer de diferentes maneiras, destacando-se em referência: ao momento da história, que não se refere ao tempo efetivo da história escrita no texto; à duração linear e cronológica dos acontecimentos; à duração da própria história no sentido de tamanho; à duração

³⁸ Desse momento em diante, utilizar-se-ão os termos apresentados entre parênteses, para evitar conflitos de sentidos.

³⁹ “*Il tempo drammatico – ne possiamo convenire – si esprime come il termine relativo di mediazione, di messa in rapporto, tra i ‘tempi assoluti’ della fabula e dello spettacolo, ma tuttavia, mentre, da una parte, il tempo dello spettacolo è assoluto solo relativamente a una singola ‘realizzazione’, il tempo del dramma è un ‘tempo relativo’, ma di determinazione sicura e ‘solida’ rispetto alla realtà del testo letterario.*” (Vescovo, 2007, p.33).

psicológica, que se destaca por não ser linear e por não integrar a ordem natural dos acontecimentos, a exemplo dos *flashbacks*.

Vescovo (2007) destaca que, na dramaturgia do texto, o tempo é considerado para além das marcações que indicam ordem ou frequência, sendo tomado segundo a perspectiva da duração, que é de notável importância nesse contexto.

Há uma oposição entre narrativo e dramático que pode ser observada na diferença constitutiva, como possibilidade marcada (não natural) ou não marcada (natural). De acordo com Barrientos (1991) a isocronia é a possibilidade não marcada no drama, a mais natural ou inerente a este, enquanto na narração resulta marcada. Dentro dessa perspectiva, Vescovo (2007) vai dizer que o estatuto isocrônico e não isocrônico destacados por Barrientos (1991), se diferenciam no drama, respectivamente, na aceleração (condensação) e/ou na redução de velocidade (dilatação) do tempo do enunciado representado, ou seja: há um tempo definido pelo enunciado e outro, um pseudotempo, que aparece apenas por semelhança espacial no enredo.

O tempo de uma obra é determinado não apenas pelos aspectos internos de sua construção, mas também por uma exterioridade assimilada pelo espaço a qual, por sua vez, acaba por configurar novas temporalidades, situando-se em um lugar exterior que pode ser aproximada da noção de exotopia proposta por Bakhtin (1998), que aponta para uma indissolubilidade na relação entre o tempo e o espaço. Esse lugar exterior é considerado do ponto de vista do enunciado, e não da língua, configurando o ambiente ou uma espécie de moldura que, como indica Amorim (2006), cerca e envolve a obra, evidenciando uma visão de mundo.

Existe toda uma discussão a respeito do tempo no âmbito da dramaturgia, ou da dramatologia nos termos de Barrientos (2004), com fortes aprofundamentos para cada uma das questões aqui mencionadas; entretanto o que interessa aqui neste momento é entender que o tempo é uma categoria fundamental na constituição da obra, seja ela narrativa ou dramática, destacando-se o tempo do enunciado e do enredo, que serão retomados posteriormente, ao se tratar sobre as condições de produção, que possibilitam a articulação desses dois tempos, para entender o funcionamento do discurso.

Barrientos (2017) diz que as características formais e contextuais da narrativa possibilitam encará-la como mais ou menos narrativa, mas podemos considerar essa noção também para o dramático, o qual pode contar com a presença da mediação de um narrador, seja

por meio de monólogos, solilóquios e falas à parte, ou mesmo sob o ponto de vista do dramaturgo ou do adaptador, que instaura uma ponte entre o plano ficcional e o público.

Há uma distância que se estabelece na forma narrativa e outra distância que caracteriza a forma dramática que Barrientos (2017) diz se relacionar com o modo de representar, de tal maneira que a oposição clássica entre diegeses (relato puro) e mimeses (representação com base em diálogos) acaba coincidindo, de maneira ampla. Se na representação a ilusão narrativa constitui a narração e a ilusão de realidade constitui o drama, na literatura, a distância física ou metafórica entre o mundo fictício e o leitor praticamente não existe.

A distância seria a comunicabilidade entre leitor e o mundo fictício, e essa distância também se aplica entre a voz narrativa e a imaginação do leitor. Na narrativa, a ilusão de realidade se fortalece quando o narrador fica invisível ou transparente, pois sua visibilidade aumentaria a distância e a conscientização do leitor de ser uma história contada por alguém.

No caso do drama, o narrador por si é uma instância invisível, uma vez que é ausente; nesse caso, quando um personagem se coloca no papel do dramaturgo, em qualquer que seja, a mais inapropriada é a do narrador, pois não compreender verdadeiramente o dramaturgo, mas personagens, pseudodramaturgos ou pseudonarradores. Nesse caso, a narração seria um efeito, e não uma categoria, e o drama, por apresentar o mínimo de distância representativa, alcançaria o máximo de ilusão da realidade.

Enfim, pode-se dizer que não há limites territoriais cristalizados no terreno do dramático e do narrativo. Dito isto, pode-se indicar que o texto *O Guarani*, analisado nesta tese, pode ser considerado uma narrativa, enquanto sucessão de acontecimentos ou série de enunciados narrativos, e obra dramática que destaca elementos composicionais de uma série de diálogos e situações dramáticas. Ademais, cabe marcar que, na construção de uma obra dramática, vão existir elementos compositores importantes que determinam sua estrutura e estimulam o interesse do público, assunto a ser tratado no próximo subcapítulo.

3.3 ELEMENTOS COMPOSICIONAIS DA OBRA ARTÍSTICA

Neste ponto, cabe destacar que a composição de uma obra, seja na forma narrativa ou dramática, pressupõe a presença de elementos considerados essenciais, que contribuem tanto para vivificá-la enquanto texto quanto para estabelecer o vínculo com o público leitor/espectador, cativando o seu interesse; entre eles destacar-se-ão aqui: o enredo, a intriga, o conflito, a personagem, o espaço e o tempo. Esses elementos apresentam sentidos congruentes na constituição de cenas em ambas as formas, ainda que alguns deles solicitem adequações, pertinentes a cada tipo de gênero.

O *enredo* se refere ao conjunto dos fatos que compõem a narrativa, ou seja, a sucessão de acontecimentos, a história contada, como indica por Genette (1997); no caso do dramático, como destaca Ryngaert (1996), corresponde à soma das ações dos acontecimentos. Ou seja, são as ações que serão realizadas pelos personagens, as quais, de acordo com o autor, precisam aparecer da forma mais neutra possível no processo de construção, uma vez que depois será preciso “organizá-las na ordem cronológica, que raramente corresponde à ordem proposta pelo texto, e simultaneamente tomar consciência de suas durações e do tempo que as separa”. (Ryngaert, 1996, p. 57) Um ponto interessante levantado é que:

O enredo é uma pura abstração que perseguimos. Ao procurar estabelecê-lo, saímos do teatro e nos encaminhamos para a narrativa. Nessa tentativa de nivelar os acontecimentos, não deixamos de tomar consciência da enorme importância do arranjo deles. O enredo é também uma estrutura da peça, sua composição traz já a marca do autor, na própria maneira como ele dispõe os episódios e considera a *intriga*. (Ryngaert, 1996, p. 59, grifo nosso)

A lógica interna do enredo constitui a essência do texto, o qual nem sempre corresponde à veracidade dos fatos apresentados, integrando um universo de verossimilhança, de credibilidade aos acontecimentos, que ocorrem sempre em resposta a uma motivação. Por isso, pelo fato de nenhum fato novo aparecer de forma gratuita, cada ação realizada traz consigo uma resposta, ou seja, “cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência”. (Gancho, 1991, p.8).

O *conflito* é um elemento estruturante; consiste em um componente da história que se revela através das oposições entre as situações, personagens, etc., promovendo tensão no curso dos fatos e, por consequência, prendendo a atenção do ouvinte/leitor/espectador. Ele é

determinante em cada parte do enredo, participando desde o início da história para motivar o público diante dos fatos que serão apresentados.

Cabe marcar que são justamente os fatos apresentados que possibilitam os desdobramentos do *enredo* em diferentes *conflitos* até chegar ao “clímax” – momento em que acontece uma culminância em relação aos momentos de tensão, um ponto máximo da história antes do desfecho, em que se dá a completa resolução dos conflitos, seja com um final trágico, cômico, etc.

Os fatos precisam se sustentar em uma série de *conflitos* para que o público possa criar uma expectativa frente ao que está sendo contado no enredo. Isso se alinha ao quanto apontado por Ryngaert (1996, p.63) que descreve a *intriga* como um “terreno conhecido, o das peças tramadas, literalmente ‘complicadas’ pelo autor para captar o interesse do espectador e conservá-lo até o desfecho”, consideração que ele diz não se aplicar a toda intriga, a não ser na presença da complexidade das ações e dos múltiplos efeitos. Contudo, o autor reconhece que o

risco do discurso sobre a intriga é o de uma falsa profundidade, de uma busca interrompida demasiado cedo por uma boa resposta que constitui obstáculo à emergência de outras respostas e esconde outras questões em jogo na obra. Como é relativamente simples expor a construção de uma peça, corremos o risco, ao exaltar seus andaimes, de tomá-los pelo monumento. A intriga não se reduz ao conflito. Mas o conflito comanda todo o léxico da arte de composição das peças de teatro. (Ryngaert, 1996, p. 64-65).

Não existe um método específico para determinar a *intriga*, mas Ryngaert (1996, p.63) mostra que ela “está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de casualidade, quando o enredo considerava apenas uma sucessão temporal dos fatos”, pressupondo que a “peça seja construída em torno de um ou de vários obstáculos, de conflitos que culminam no nó da intriga e se resolvem no desfecho.” A intriga refere-se à progressão exterior⁴⁰ de uma ação dramática, sendo ela uma sucessão de acontecimentos em que as personagens resolvem

⁴⁰ Pallottini (1989, p.81) destaca a progressão exterior como conflito externo, o qual ela descreve como: “tipos de obstáculos mais freqüentemente encontrados pelo personagem no caminho de sua vontade ou de seus desígnios, é claro que o primeiro e mais freqüente é o deparar-se com outra vontade, com outro personagem que quer a mesma coisa, ou que deseja impedir o protagonista de alcançar o seu alvo”.

situações conflitantes, mas o autor chama atenção para o fato de esta não se reduzir ao conflito, o qual, no caso das peças teatrais, perpassa toda sua composição.

Seguindo esse discurso, os princípios da dramaturgia clássica para compor o léxico da intriga expostos por Ryngaert (1996, p.65-66), se mostram interessantes, quais: a *Exposição*, quando o dramaturgo disponibiliza informações que possibilitam a compreensão da ação com a apresentação dos personagens e a introdução ao assunto do texto, com as circunstâncias principais onde acontece a cena, a hora e o interesse das personagens principais; o *Nó*, quando destaca as causas e os propósitos de uma ação seguida por obstáculos, sendo a resolução evidenciada com o desfecho da ação.

As *Peripécias*, que, no singular, na concepção de Aristóteles, corresponde à mudança da situação do herói que leva ao desfecho, no plural, se referem aos golpes teatrais ou mudanças de sorte que alteram inesperadamente a situação, sinalizando que a situação do herói não é invariável; o *Desfecho*, compreende a eliminação do obstáculo ou da peripécia vivida pelo personagem, que se envolve em uma diversidade de ações dramáticas que funcionam como uma espécie de motor para movimentar a peça, propiciando a evolução dos acontecimentos e reações, segundo objetivos específicos.

No que toca aos personagens, cabe concordar com as indicações de Pallottini (1989) quando a autora diz que, assim como a ação dramática é o motor da peça, a *personagem* também é um fator determinante, pois é ela quem produz a ação, a qual, por consequência,

deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática.

Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. (Pallottini, 1989, p. 11).

Personagem é uma persona, um simulacro, uma imitação, uma representação criada a partir de critérios determinados pelo seu criador em função de determinada realidade; sobre esse assunto, Pallottini (1989) bem nos lembra que as primeiras indicações do personagem, referem-se ao seu ser, às qualidades físicas, sua qualificação social, as quais podem aparecer de forma minuciosa, revelando inclusive detalhes da roupa, hábitos, etc.

Forster (2002) traz considerações interessantes a respeito da caracterização do personagem no plano da ficção, que podem ser direcionadas a outros tipos de obras, sejam elas do tipo dramática ou narrativa, destacando categorias relacionadas à qualificação dessa figura dentro da história como plana ou redonda.

O autor indica que o personagem é plano quando este é criado sem profundidade psicológica, fato que permite que este possa ser resumido em apenas uma frase, uma vez que sua atuação depende de apenas alguns traços fixos, pois o caráter e seus atributos são definidos com tão pouca variação, que podem até mesmo aproximá-lo a uma forma arquetípica ou aos modelos da *comédia dell'arte*.

No que toca à composição do personagem redondo, o autor indica a presença do fator surpresa, da contradição, das mudanças, visto que este assume características mais complexas, que dependem de diferentes ideias, sejam físicas, psicológicas, sociais, morais, ideológicas ou outras. Em suma, os

Personagens planos eram chamados de 'humores' no século XVII e às vezes chamados de tipo e às vezes de caricaturas. Em sua forma mais pura, são constituídos em torno de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator neles, obtemos o início da curva em direção ao arredondamento. O caráter realmente plano pode ser expresso em uma frase. (Forster, 2002, p.48, Tradução nossa).⁴¹

Neste ponto, cabe indicar que a caracterização dos *personagens* da história vai depender do papel que eles assumem no *enredo*. Nesse sentido, são interessantes as indicações de Gancho (1991), que destaca o protagonista como a figura dramática principal, que vai se materializar no papel do herói ou heroína, quando suas características se mostrarem superiores àquelas do seu grupo, e no papel anti-herói ou anti-heroína, quando suas características se mostram iguais ou inferiores àquelas de seu grupo.

⁴¹ “Flat characters were called “humours” in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. The really flat character can be expressed in one sentence”. (Forster, 2002, p.48).

A autora define ainda o antagonista como o personagem que se opõe ao protagonista, revelando-se no papel do vilão da história, e cita os personagens secundários, que podem assumir o papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista.

Cabe notar que, na antiguidade, a personagem era pensada como uma figura criada a partir da pessoa humana, configuração clássica bem localizada nas palavras de Pallottini (1989, p.11) quando diz que

O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator. Às vezes, como foi dito, esses dois artistas se confundem; temos, então, as peças que não têm, ou quase não têm, texto previamente determinado. O ator se apodera do papel de autor e cria a partir de roteiros básicos. (Pallottini, 1989, p.11)

Posteriormente essa ideia de personagem do teatro entrou em crise, sendo a projeção do ser destacada do ator, o qual Ubersfeld (2005) diz se tratar de um ser vivo que não se confunde com a função personagem, mas que com esta se relaciona para vivificar não mais como substância retirada da pessoa, da alma, do caráter, do indivíduo (aos moldes aristotélicos), mas como lugar da mediação. Ademais, é relevante não confundir a personagem com a pessoa do ator, pois um mesmo ator pode assumir diferentes personagens dentro de uma mesma obra.

Cabe ainda destacar o espaço do ponto de vista do plano ficção, o qual aparece como lugar de onde acontecem as ações dos personagens, se relacionando, mas não se confundindo com o espaço material do teatro, do livro, etc. Gancho (1991) ressalta que esse *lugar*, explicitado através de descrições e referências a espaços físicos, se diferencia dos lugares social, econômico, psicológico entre outros, que precisam ser abordados pelo termo *ambiente*. Nesse caso, o ambiente seria o resultado da aproximação do tempo com o espaço, ao qual se acrescenta o *clima*, que dá conta de um conjunto de condições que envolvem o personagem, sejam elas religiosas, socioeconômicas, etc.

Outra posição interessante, e também mais abrangente, sobre este assunto é relatada por Ubersfeld (2005), que, além de diferenciar o espaço no texto daquele no teatro, marca as didascálias e os diálogos como pontos de destaque para a compreensão do espaço:

1. O espaço teatral primeiramente é um *lugar cênico* a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto da existência.

2. Os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das *didascálias*, que fornecem, como sabemos: a. indicações de lugar mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nome dos personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento do espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: “andando a passos largos”, “agachando-se” ou “imóvel”).

3. A espacialização pode originar-se do diálogo. A maior parte das indicações cênicas em Shakespeare é simplesmente deduzida dos diálogos (é o que denominamos “didascálias internas”). (Ubersfeld, 2005, p.92-93, grifo da autora).

Ademais, cabe lembrar a importância do *tempo* para constituição da obra, o qual se mostra intrinsecamente, se ligando ao espaço se considerarmos a noção de cronotopo lançada por Bakhtin (1998). O cronotopo se refere às relações indissolúveis que entre o espaço e o tempo, sendo ele “uma categoria conteudístico-formal da literatura”. (Bakhtin, 1998, p.211). Cabe entender que

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Bakhtin, 1998, p.211)

Bakhtin (1998) vai estudar como o tempo é tratado no romance, concepção que traz consigo uma concepção de homem, pois como informa Amorim (2006, p. 103) a “cada nova temporalidade corresponde um novo homem”. Nesse sentido,

O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se encontram ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, conseqüentemente, visões, típicas do homem. (Amorim, 2006, p.105)

Essa ideia de tempo não se distancia das noções de tempo apresentadas por Vescovo (2007). O autor destaca a existência de diferentes tempos na dramaturgia, os quais, como

destacado no capítulo 3.2, vão decorrer: da enunciação, do enredo e do drama. Neste último, por ser um tempo cronologicamente controlado, no sentido de duração, pode ser marcado nos ponteiros do relógio, enquanto nos dois primeiros, localizados no tempo e no espaço, a lógica do tempo do relógio não contribui para essa marcação.

Ou seja, há um tempo vivido e outro a ser presentificado, como indica Vescovo (2007), que é configurado de modo absoluto quando pensado no sentido do drama, que é o tempo da realização, da representação; e de modo relativo no tocante ao enredo, que se localiza no tempo decorrido dentro da história, na sucessão de acontecimentos, e à enunciação, que decorre no tempo da própria construção da obra. Ademais, esse tempo pode ser pensado no sentido das condições de produção da obra, que se localizam no momento histórico de sua criação.

As condições de produção têm um lugar importante na Análise do Discurso. Envolvem não apenas a situação de produção dos discursos, mas também o modo como os sujeitos estão envolvidos na situação de interlocução, compreendendo os enunciados, a situação imediata, e, de modo abrangente, o contexto e a ideologia social. Macedo (2013, p.74) afirma que “as Condições de Produção buscam compreender o discurso avaliando o contexto histórico, os interlocutores do discurso, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do assunto que está sendo tratado”. Dentro dessa perspectiva, são interessantes as Condições de Produção do discurso do enredo em seu tempo de criação, mas também, na abrangência de seu enunciado.

**4. DRAMATURGIAS NA CIRCULARIDADE DO
ESPETÁCULO DE CIRCO**



4. DRAMATURGIAS NA CIRCULARIDADE DO ESPETÁCULO DE CIRCO

O objetivo deste capítulo é tratar sobre dramaturgia, trazendo uma definição específica para a dramaturgia do circo e localizando as dramaturgias que compõem o espetáculo do circo-teatro. Inicialmente, no subcapítulo *Multiplicidade da Dramaturgia*, destaca-se a dramaturgia em diferentes campos das artes cênicas, quais o teatro, a dança e a ópera, reconhecendo que diferentes estudos possibilitaram a expansão da ideia de dramaturgia, a qual também encontrou espaço no campo do circo.

No subcapítulo *Dramaturgias do Circo, entre Dizeres e Fazeres*, delinea-se o entendimento de dramaturgia do circo, destacado a existência de vertentes que, se referenciando em uma situação comunicativa, podem encontrar na palavra, no enredo ou no corpo uma ferramenta ou canal que possibilita a existência de uma dramaturgia do texto, de uma dramaturgia narrativa ou de uma dramaturgia dos números. Marca-se que o espetáculo de circo-teatro é composto pela dramaturgia do texto e pela dramaturgia dos números. Os questionamentos que guiaram esse subcapítulo foram: o que se entende por dramaturgia do circo? O que diz a dramaturgia do circo? Que vertentes da dramaturgia do circo compõem o espetáculo de circo-teatro?

Uma vez compreendido que os números compreendem uma parte da dramaturgia do espetáculo de circo-teatro, buscou-se delinear a estrutura dessa parte da apresentação. Assim, o subcapítulo *Dramaturgia dos Números: uma Unidade Mínima em um espetáculo de Atrações*, trata da organização desse tipo de espetáculo, que compreende a convivência de diferentes unidades detentoras de sentido totalizado, as quais se configuram em unidades mínimas, dispostas para integrar a composição do espetáculo. Destaca-se que a dramaturgia do número pode ser pensada na forma de montagem de atrações. Além de indicar um princípio unificador na composição através da montagem, corroborou-se que esta estrutura se distancia da linearidade convencional de composição dramática, permitindo diferentes possibilidades de modos de organização. Os questionamentos que guiaram esse subcapítulo foram: como é estruturado o número de circo? Como os números podem integrar a dramaturgia do espetáculo?

4.1 MULTIPLICIDADE DA DRAMATURGIA

Antes de falar sobre a dramaturgia do circo, considera-se importante começar destacando os diferentes campos que marcaram sentidos para o termo, uma vez que este tem sido utilizado de modo irrestrito ao teatro e, mesmo que esse âmbito tenha sido o primeiro a utilizá-lo, não é o único.

Cabe notar que os diferentes entendimentos sobre a dramaturgia no campo das artes cênicas, ou das artes do “corpo-em-vida”, usando as palavras de Barba e Savarese (1995), não são de todo conflitantes, pois, em geral, compreensões dessemelhantes encontram aporte na realização de ações e reações conscientes, na faculdade de percepção e na expressão do ser humano, sendo encontrada com adequações específicas e sendo abraçada por diferentes formas cênico-dramáticas.

Se atualmente a dramaturgia integra uma amplitude de olhares, no início, os estudos em mérito evidenciaram principalmente o texto. Por esse motivo, a dramaturgia foi entendida, como mostra Pavis (2008), como a arte de compor peças teatrais, sendo relacionada, de modo mais genérico, aos princípios da construção da obra. Essa forma de ver a dramaturgia, que remonta ao que o autor chamou de período clássico, focalizou a determinação de regras e normas necessárias para compor uma peça, apontando especificamente para a estrutura do texto, relegando a encenação um segundo plano.

Nos primórdios dos estudos sobre a dramaturgia, podia-se observar uma clara dicotomia entre o texto e o espetáculo, sendo a regra das três unidades (ação, lugar e tempo) de Aristóteles, um ponto de aporte para aqueles que visavam à construção da chamada “peça bem-feita”, a qual teria como princípio

o desenrolar contínuo, fechado e progressivo dos motivos da ação. Mesmo que a intriga seja complicada, o suspense deve ser mantido continuamente. A curva da ação passa por altos e baixos e apresenta uma sequência de quiproquós, efeitos e golpes de teatro. O objetivo é claro: manter viva a atenção do espectador, jogar com a ilusão naturalista. [...] é um molde ao qual sistematicamente os acontecimentos são ajustados de acordo com a aplicação mecânica de um esquema tomado de um modelo clássico caduco. É a finalização e provavelmente a “conclusão” (paródica sem o saber) da tragédia clássica. (Pavis, 2008, p. 281-282).

Se, para Aristóteles, a peça deveria envolver uma apresentação, o desenvolvimento e a solução de situações estabelecidas em um enredo dramático, também é fato que suas considerações na *Poética*, em referência às três unidades, focalizaram argumentos que atingiram apenas a ação. Há um tópico em ele aconselha que,

tal como é necessário nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objecto uno, assim também o mito, porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (Aristóteles, 2003, p. 29).

É importante considerar que esse esclarecimento não é um dado novo, podendo ser encontrado em diferentes estudos. Ao fazer uma reflexão sobre esse assunto, Margot Berthold (2001) identifica que, ainda no século XVII, na França, as discussões sobre essas unidades apontaram para a confluência de concordância apenas em torno da unidade de ação; em relação à unidade dos outros dois elementos compositores do espetáculo, lugar e tempo, questionamentos levantaram dúvidas a respeito de sua real aplicabilidade e obrigatoriedade para a realização do acontecimento cênico.

Dentro dessa perspectiva, o trabalho do autor e o produto criativo derivado, o texto, receberam grande destaque e relevância no que toca ao pensamento da dramaturgia. Contudo, com o tempo, essa visão se tornou mais flexível, notadamente, a partir das obras do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, que acabou revolucionando o fazer teatral ao se distanciar de convenções até então em voga, abrindo margem para envolver os meios necessários para realizar a encenação e incorporando outros sentidos para a ideia de texto.

Com Brecht a dramaturgia mergulha no âmbito da tensão social, havendo um claro comprometimento político com as pessoas da sociedade. Era um teatro entendido como não aristotélico, uma vez que contestava a ilusão de verdade e a imitação convincente do ator, que propiciava a identificação do espectador com a cena e como herói e possibilitava a purificação de sua alma através da catarse. Além de se opor à ideia de confundir a arte com a realidade, também se contrapôs à visão de passividade do público, o qual passa a ser motivado a observar criticamente o que está em cena.

Foi justamente na busca por um distanciamento do modelo aristotélico, que ditou por muito tempo os moldes de atuação para o teatro alemão, que se desenvolveu, naquele contexto,

um modo de representar direcionado para a criação de uma dramaturgia nacional — a qual, considerando o gosto e o caráter do povo, voltou-se para o educar e para cultivar o interesse do público. As considerações de Rosenfeld (1985) sobre a oposição de Brecht ao teatro aristotélico podem tornar mais claro esse discurso.

Rosenfeld (1985) destaca como ponto importante a recusa da interpretação de ações de seres individuais e as conseqüentes determinações sociais individuais a elas relacionadas, como era previsto para a constituição da “peça bem-feita”, e aponta à valorização da ideia de ser humano como resultante de um conjunto de relações sociais.

A eliminação da ilusão com vistas ao esclarecimento/transformação é outro fator que foi destacado, sendo que

O que Brecht combate, ao combater a ilusão, é uma estética que encontrou a sua expressão mais radical na filosofia de Schopenhauer: a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial. Combate ele sobretudo a ópera de Wagner, excessivamente ilusionista e de tremenda força hipnótica e entorpecente. (Rosenfeld, 1985, p. 148).

Uma vez que a natureza humana é entendida em sua possibilidade de transformação, de si e do mundo ao seu redor, as desfortunas são encaradas como determinantes históricas, e não como uma condição estabelecida *ad eternum*. No encadeamento dramático, essas situações transitórias integram a criação de uma diversidade de comportamentos nos personagens, os quais, ao se envolverem com diferentes situações, ativam um comportamento crítico.

A tomada de atitude diante de uma crítica social pode ser suscitada pelo efeito de distanciamento, o qual promove um movimento alienador que propicia uma criticidade e, apoiado no estranhamento, leva do “choque do não conhecer ao choque do conhecer” (Rosenfeld, 1985. p. 152).

No distanciamento, os recursos cênicos e literários são amplamente aproveitados, com a utilização de cartazes e textos que comentam as ações realizadas; os recursos musicais abraçam o coro e os cantores, os quais se comunicam diretamente com o público; o ator, assim,

se coloca como um narrador, através do *gestus* realizado por seu personagem, do qual também mantém certa distância, para transformar o diálogo em narração⁴².

A elaboração de uma estrutura narrativa através do *gestus* propicia a configuração de uma ação que serve tanto para a construção quanto para o estabelecimento de relações entre os personagens, sendo que

O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus social*. O *gestus fundamental* da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc.). (Pavis, 2008, p. 187).

Cabe marcar que a teoria de Brecht foi fortemente influenciada pelos experimentos teatrais de Meyerhold, o qual, além de pregar a consciência do espectador de estar diante de uma representação teatral, reconhecendo a presença do ator como um sujeito que desempenha um papel em cena, valorizava a utilização de recursos visuais sonoros. Outrossim, vale lembrar que as ideias de Meyerhold resultam do diálogo com a arte de rua, pois este foi buscar no teatro de feira possibilidades de comunicação não verbal que foram determinantes para o desenvolvimento da biomecânica, valorizando técnicas que propiciassem a construção de uma estrutura corporal expressiva, que permitisse maior desenvoltura em cena.

Dito isto, pode-se afirmar que a noção de dramaturgia escorrega da ideia de texto e, como uma corredeira que envolve as águas no trajeto do rio para o mar, passa a abranger significados outros, que se instauram na descontinuidade e destacamento de padrões preestabelecidos. Ocorre uma nítida capilarização do conceito, que se tornou cada vez mais abrangente.

O termo dramaturgia vai ser indicado para determinar “um conjunto de textos dramáticos referentes a um autor, a um lugar, a uma época, ou a um grupo de temas: a dramaturgia de Nelson Rodrigues, a dramaturgia baiana, a dramaturgia do século XXI” (Sanches, 2021, p. 11). Além de suportar a ideia de escrita para a cena, que se destaca na plenitude da palavra, ou a composição dramática, vai permitir outras definições, que se mostram

⁴² A presença da narração na obra dramática vai abrir espaço para a épica, uma forma mista que permite a confluência do diálogo e da narração. Esse assunto foi abordado no capítulo 3 desta tese.

muito presentes nos estudos de artes cênicas atuais, as quais, além de considerar a dramaturgia como a arte de compor/construir dramas (textos dramáticos), ou a arte de compor/construir ações cênicas, considera-a também como a arte da construção/composição da ação de maneira ainda mais geral, abrangendo assim qualquer *agenciamento criativo*. Nessas perspectivas expandidas, haveria diversas dramaturgias, como a dramaturgia do ator, do movimento, da luz, do som, do cenário, entre outras possíveis (Sanchez, 2021, p. 12, grifo nosso).

Com isso, cabe evidenciar que não apenas a ideia de dramaturgia como forma escrita foi atualizada, mas também a ideia de texto cênico. Essa informação vem corroborada pela explicação de Mendonça (2009), quando destaca a característica da escrita teatral, situando-a para além do campo da literatura:

Na verdade, o aspecto principal da escrita para teatro pode ser resumido de forma simples: a escrita para teatro não é uma escrita, mas sim ‘a criação de circunstância dramática’. O texto do teatro é meramente a forma de registro eficiente para a invenção teatral. É importante enquadrar a escrita para teatro fora do campo da literatura. (Mendonça, 2009, p. 112).

O sentido de texto assim concebido colabora para o entendimento de que a dramaturgia pode ser constituída para além da escrita. Contudo, é preciso lembrar que, no teatro, o texto dramático tem características específicas e que, dentro do campo da literatura, como indica Borges (2008), vai se diferenciar de outros tipos de textos — a exemplo do romance, da fábula, do conto, do poema — justamente por visar especificamente à encenação.

Com isso, cabe marcar, em linha com o apontado por Oliveira (2018), o surgimento da figura do encenador e o entendimento de que o diretor é um criador como determinantes para relativizar o que posteriormente veio a ser chamado de texto, o qual pode ser entendido como mais um dos tantos recursos com que se pode contar para montar um espetáculo.

Neste ponto, cabe destacar que o dramaturgo, no processo criativo e na criação da obra artística, é entendido como aquele que escreve textos teatrais, o autor e/ou adaptador de peças. Entretanto, o emprego dessa descrição, na visão de Mendonça (2009), seria mais adequado ao “mundo latino”, porquanto, no mundo anglo-saxônico, esse termo tenha sido empregado para definir duas figuras distintas: o *playwright*, aquele que escreve peças, e *dramaturg*, aquele que dá suporte ao autor/diretor da obra.

Aqui se destacam diferentes atividades relacionadas à prática dramaturgica, revelando que a criação dramática pode ser entendida na forma de força criativa, empenhada para a concepção e criação, e na figura do facilitador, que propicia as condições para a escrita da composição cênica. Daí, Mendonça (2009) argumenta, em resumo, sobre a existência de uma dramaturgia escrita, uma dramaturgia prática e outra crítica:

a dramaturgia enquanto escrita, acepção latina; a dramaturgia enquanto prática, acepção anglo-saxônica; a dramaturgia institucional/crítica, acepção alemã. Numa tentativa de elaboração diversa: a dramaturgia do saber; a dramaturgia do fazer; a dramaturgia do pensar – respectivamente – ou ainda: uma dramaturgia erudita; uma dramaturgia popular; uma dramaturgia burguesa, também respectivamente. (Mendonça, 2009, p. 110).

Considera-se interessante a supracitada síntese, mas ao “arriscar simplificar” o paradigma da dramaturgia, o autor acaba limitando notadamente a compreensão do termo, ao circunscrevê-lo como forma de manifestação delimitada em um contexto cultural.

Por esse motivo, avalia-se que talvez seja mais apropriado falar em modos de organizar um trabalho dramaturgico, sem marcar como próprio de um grupo cultural. Isso porque, como já se viu, a dramaturgia pode ser tratada em sua possibilidade de ser construída/pensada a partir do corpo e, ao mesmo tempo, a partir de um texto, sem prejuízo para o produto artístico, que depende mais do objetivo e de um processo do que do contexto, ainda que a realidade local seja determinante para as escolhas do criador. De qualquer modo, cabe aqui marcar que a construção de uma dramaturgia pressupõe sempre o conhecimento e a reflexão sobre determinado argumento ou campo específicos.

Da mesma maneira, ao indicar a existência de uma dramaturgia erudita ou do saber, popular ou do fazer, ou mesmo burguesa ou do pensar, o autor conduz a reflexão sobre o termo ao encontro de modelos estereotipados e cristalizados na sociedade, deixando ainda a abertura para discussões a respeito de valias.

Na atualidade, considera-se complicado falar sobre um conhecimento popular distanciado de um saber prático e que não seja baseado em alguma reflexão ou na observação do contexto. Além disso, cabe também questionar a existência de uma dramaturgia popular, pois, ao considerar essa afirmação verdadeira, dever-se-ia marcar, de outra parte, a

possibilidade de haver uma dramaturgia burguesa, retornando assim, mais uma vez, para as discussões em torno do popular e do erudito,⁴³ já há muito debatidas.

Além de ter sido pensada dentro do campo do teatro, a dramaturgia encontrou espaço no campo da dança, onde surgiram diferentes criações que agregaram sentidos ao termo. Nessa direção, foram importantes os diferentes experimentos que propiciaram o surgimento da dança-teatro, um tipo de dança que absorve o diálogo entre cinesse e mimese para a constituição de cenas em que dançarinos representam personagens em situações miméticas e se utilizam de recursos da dramaturgia teatral em encenações que podem prever, ou não, a utilização de texto. Há, contudo, um contínuo retorno

do teatro à dança, o retorno da ficção teatral à ficção coreográfica, a qual julgava ter conquistado e deslumbrado definitivamente o espectador, através do virtuosismo e da cinestesia. É dessa forma que se elabora a dança-teatro: a dança, obedecendo a uma dramaturgia e a uma encenação, vai ao encontro do teatro, sem jamais, no entanto, compreender ou pôr à prova a causa — frequentemente obscura e ilegível — que se propôs servir e aliar-se a ele. (Pavis, 2008, p. 84).

Na dança se reconhece a existência de uma dramaturgia do movimento, a qual encontrou fundamentação ainda na segunda metade do século XIX e no início do século XX, juntamente com os estudos acerca da dança-teatro, constituindo-se, segundo Leal *et al.* (2019), como um procedimento de composição não literário que se encontra numa “zona cinzenta”, num espaço de intersecção onde a dança e o teatro se encontram.

A dramaturgia do movimento, referindo-se à composição de um drama que se materializa no movimento, busca gerar efeitos na realização de ações que se concretizam a partir do ato de se deslocar, utilizando as “leis do drama e as leis do movimento como elementos de linguagem” (Leal *et al.*, 2007, p. 108).

⁴³ Esse assunto pode ser aprofundado na leitura de diferentes textos, incluindo:

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2009. 204 f. Tese (Doutorado em Comunicação), Departamento de Comunicação e Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-14092009-180741>

Os estudos de François Delsarte, sobre a relação entre a voz e o gesto, e de Émile Jaques-Dalcroze, sobre a expressão de ações psicomotoras baseada em ritmos,⁴⁴ foram importantes para constituição de novos fundamentos e práticas para a dança no século XX.

Destacam-se também os estudos de Rudolf Laban a respeito da expressividade corporal e da qualidade dos movimentos, que levaram em consideração o sistema de movimentos corporais harmônicos desenvolvidos por Delsarte e o estudo dos ritmos naturais do corpo de Dalcroze. Laban acreditava que “o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana” (Silveira, 2009, p. 5), e assim definiu as categorias tempo, espaço, peso e fluência, com a finalidade de aplicá-las a qualquer tipo de movimento.

Partsh-Bergsohn (2004, p. 1) destaca que Laban estabeleceu “leis de harmoniosas formas espaciais” para o campo da dança que “tornou possível a análise dessas formas de dança de acordo com os ritmos específicos que o corpo em movimento descrevia no espaço”. Esses estudos constituíram a base para os experimentos realizados por Kurt Jooss, um aluno de Laban que, considerando que a dança moderna deveria se desenvolver em sintonia com a dança clássica, estimulou o surgimento de uma característica dramática nos movimentos da dança-teatro, considerando:

o conceito de drama em relação à palavra. Ele argumentava que, se em dança o discurso é eliminado, então a arte do gesto tem que ser intensificada até atingir uma linguagem universalmente compreensível. Ele combinou a linguagem intensificada do gesto com uma técnica integrada de clássico e moderno. (Partsh-Bergsohn, 2004, p. 2).

É fácil detectar o diálogo e as trocas entre diferentes manifestações artísticas, em formas cênicas que foram apreciadas pelo seu valor estético, técnico, social, etc., a exemplo de como aconteceu com a dança-teatro.

Além da dança, é interessante citar a ópera como detentora de sentido no campo da dramaturgia, a qual vai se destacar não apenas pela relação que estabelece com a música, mas também pela aproximação e entrelaçamento com o teatro e pela expressividade gestual, a qual,

⁴⁴ Cabe lembrar que o ritmo também é um elemento importante para o desenvolvimento da técnica circense, assunto que foi tratado no subcapítulo 2.1 *Manênciã e modalização no espetáculo de circo* desta tese.

dentro do espetáculo operístico, constitui não apenas o movimento de atores/cantores em cena, “mas também tom de voz, tique ou jeito, até ritmo e song... elementos, tanto visuais como sonoros, que contribuem para a criação da imagem cênica, tanto pontual como global” (Proença, 2020, p. 419, sic).

Proença (2020) faz uma importante contribuição a respeito desse assunto ao trazer uma discussão a respeito do gesto icástico, corroborando a relevância do gesto para a criação global da imagem cênica na representação lírica. O autor apresenta o gesto icástico como aquela expressão da sensibilidade que estimula a criação de uma imagem mental concreta, ou seja, uma “manifestação cênica capaz de exprimir verbal, visual ou musicalmente e de forma concisa, uma intenção, um significado ou uma emoção, através de um índice claramente perceptível criado no processo autopoietico do espetáculo” (Proença, 2020, p. 411).

O encenador aqui seria o artista criador da imagem cênica, o qual propicia situações que estimularão uma vazão de significado no público; seu trabalho se concentra na investigação do gesto mais eficaz para exprimir uma ideia que se consolida no gesto icástico, levando em consideração as potencialidades físicas e gestuais dos atores na representação, mas tendo ciência de que, neste contexto, o “cantor é um instrumentista (do mesmo modo que um instrumentista canta através do seu instrumento) e, sobretudo – noção fundamental – que o ator é um cantor e que canta em vez de falar: na ópera, a imagem é tão importante como o som e um não vive sem o outro” (Proença, 2020, p. 417).

Na dramaturgia da ópera, as relações entre o texto, a música e a imagem precisam existir da concepção da obra até a apresentação, e cada elemento deve permanecer presente e comunicante em todos os momentos, mesmo que seja no silêncio ou na escuridão, havendo “um texto rearticulado pela música e uma música rearticulada pelo texto. Texto e música que terão de ser rearticulados pela imagem cênica” (Proença, 2020, p. 418).

Nas primeiras tentativas de montagens da ópera, que vão surgir com o nome de melodrama no contexto italiano, a tragédia grega foi fundamental para constituir uma dramaturgia que, com o tempo, desenvolveu uma expressividade específica, destacando-se, inclusive, pela construção de “enredos intrincados, textos incompreensíveis, orquestração enfática, interpretação hiperbólica, encenação exótica, e cantores temperamentais” (Riding; Dunton-Downer, 2010, p. 10).

A dramaturgia, como se pôde observar, está presente em diferentes áreas das artes cênicas e se mostra fecunda também no circo, onde adquiriu propriedades específicas,

congruentes com a abertura desse campo para as mais diferentes expressões artísticas. Esse, porém, é um assunto para o próximo subcapítulo.

4.2 DRAMATURGIAS DO CIRCO, ENTRE DIZERES E FAZERES

Os espetáculos de circo detêm certa flexibilidade, que acaba definindo uma espécie de circularidade⁴⁵ em sua prática. A circularidade compreende a ideia de círculo, de movimento, de intercâmbio entre classes sociais e é aqui entendida uma característica do espetáculo de circo.

Ao absorver elementos característicos de diferentes culturas em consonância com o seu período histórico, o circo permite diferentes hibridizações em sua forma cênica, a qual se abre para a confluência de diferentes classes/culturas sociais, em um processo que requer constantes adaptações. A itinerância, que envolve uma mobilidade, pressupondo o trânsito constante por entre diferentes contextos, amplia a possibilidade de uma variedade de hibridismos e adaptações e reforça a ideia de circularidade do espetáculo circense.

Cabe observar que há um dinamismo que se revela nas ações que são dispostas para integrar a composição do espetáculo circense, o qual pode ser guiado por um roteiro de ações, por uma narrativa, pela música, organizados por um mestre de pista,⁴⁶ permitindo, ainda, entrecos oblíquos, integrar as representações teatrais, no caso dos circos-teatros, entre outros.

O circo se localiza num espaço acolhedor de diferentes expressões artísticas, sendo essa uma característica que o acompanha desde os tempos remotos, uma vez que “a união de dança em sentido amplo, palavra e música que caracterizam os ritos está na origem do circo. Assim como a unidade dos opostos, o cômico e o dramático, que se dá, de forma simultânea ou sucessiva, na representação paródica de um ritual” (Seibel, 2005, p. 9, tradução nossa).⁴⁷

⁴⁵ O conceito de circularidade foi discutido por autores como Bakhtin (1996) e Ginzburg (1936). Diante da necessidade de esclarecer com maior precisão o entendimento sobre esse termo, que se relaciona com a noção de hibridismo discutida por Burke (2003), redigiu-se um texto que foi colocado no Apêndice D tese desta.

⁴⁶ O espetáculo de circo só foi usar a voz, o mestre de cerimônia ou mestre de pista, depois de 1864, pois até então era proibido na Europa. Segundo o Quadro anexo do Decreto n.º 82.385/1978, que dispõe sobre os títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades artísticas e de técnicos de espetáculos de diversões, atualmente em vigor no Brasil, o Mestre de Pista é o “Encarregado do espetáculo circense obedecendo e fazendo obedecer à programação do Diretor artístico, através do programa interno; fixa avisos em tabelas, apresentando e auxiliando a apresentação, quando há apresentador” (Brasil, 1978).

⁴⁷ “[...] la unión de danza em sentido amplo, palabra y música que caracteriza a los ritos, está en el origen del circo. Así como la unidad de opuestos, lo cómico y lo dramático, que se da en forma simultânea o sucesiva, em la representación paródica de un ritual” (Seibel, 2005, p. 9).

Se é patente que diferentes formas artísticas são convocadas para fazerem parte do espetáculo circense, não é hipotética a ideia de que a dramaturgia do circo vetorize variadas vertentes, que se revelam não apenas em criações de espectros poéticos díspares, mas, inclusive, nos modos de pensar a dramaturgia.

O sentido de dramaturgia para o espetáculo de circo se distancia, com efeito, de acepções que apreendem esse termo vinculando-o apenas a finalidades dramáticas estabelecidas pela presença da palavra e de escritos elaborados especificamente para serem encenados. Assim, volta-se mais para a ideia de teatralidade inaugurada por Silva (2022, p. 26), que se destaca por sua significação abrangente, por considerar as

mais variadas formas de expressão artística constituintes do espetáculo do circo. Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão da teatralidade circense, pois é composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gesto, coreografia, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com outras representações no espetáculo. (Silva, 2022, p. 26-27).

Entendida desta maneira, a dramaturgia⁴⁸ do circo pode assimilar a ideia de escrita, de recurso, de produto, de processo, se abrindo na forma de agenciamento criativo, como indicado por Sanches (2021), e ainda reter a ideia do conjunto da obra circense.

Uma definição tão ampla do que se entende por dramaturgia do circo surge como um reflexo de experiências vividas em outros campos das artes cênicas, como o teatro, a dança e a ópera, que possibilitaram determinar que a dramaturgia não se resume na materialidade da palavra, mas compreende a manifestação da vontade de agir, que se concretiza na expressão gestocorporal do artista.

Uma vez que a dramaturgia está diretamente ligada à ação, cabe observar que a atuação do artista circense se materializa não apenas através do corpo, mas também pela mediação de palavras, as quais, antes de serem consideradas unicamente como texto, precisam ser pensadas no sentido de “tecer junto”, como indicado por Barba e Savarese (1995). Se expandirmos essa reflexão e considerarmos que não há manifestação cênica sem texto, podemos dizer que, ainda

⁴⁸ Cabe destacar que, apesar de estar sendo utilizado para criações circenses, o termo dramaturgia ainda não se tornou muito difundido entre os circenses itinerantes.

que a intenção primária seja aquela de dizer nada, não há uma apresentação de circo que não diga algo ao espectador. Ademais, como indica Macedo (2013),

o circense não deve ser visto como um falante solitário que significa a técnica no picadeiro, pois o ouvinte, o público, cumpre um papel fundamental para concretizar a comunicação [...].

Nesse dinamismo discursivo, o circense, ao falar com o corpo, expressa uma mensagem ao público, o qual, ao entender a mensagem proferida pelo circense, é impulsionado a uma resposta, seja ela verbalizada ou através de uma ação. O artista e o público dialogam constantemente, estabelecendo um processo ativo de comunicação. (Macedo, 2013, p. 38).

Há um discurso do “dizer nada” e do não ter “nada para entender” que acabou sendo amplamente difundido como intrínseco das apresentações circenses, as quais parecem sempre propender a uma espécie de dramaturgia do entretenimento. Esse dado pode ser endossado se levarmos em consideração o fato de os espetáculos circenses não precisarem de conhecimento prévio para serem compreendidos pelo público em geral.

É importante concordar com Bouissac (1986) quando o autor, ao considerar o circo como linguagem, indica que as regras dos códigos que produzem sentidos aos dizeres do circo são equiparáveis às regras de uma cultura, uma vez que nem sempre podem ser explicitamente verbalizadas, senão através de exemplos concretos, no confronto com as condições sociais de sentido. As operações de criação, distinção e combinação nem sempre encontram relações com situações verbalizadas, mas, ainda assim, uma apresentação de habilidades é clara para o público, que, em geral, é capaz de perceber e entender, mesmo na completa ausência da fala.

Cabe notar que, mesmo quando não envolve a fala oralizada, a linguagem do circo implica uma codificação/decodificação, podendo o sentido ser constituído a partir de cada um dos números, os quais se tornam compreensíveis para o público que assiste, havendo um diálogo que se estabelece a partir de diferentes elementos codificadores. Quando o espetáculo de circo envolve a fala oralizada, passa a ser suportado pela presença da linguagem verbal e todos os recursos disponíveis na língua, sendo o sentido constituído na presença da própria palavra, proferida na ocorrência de representações teatrais, apresentações de palhaços, entre outros.

Bouissac (1986) afirma que o sentido de uma mensagem no circo é explicitado pela presença de um emissor e um destinatário, através dos quais é possível ativar uma comunicação, uma vez que ambos conhecem o código. Ao realizar o número, o artista destaca sua habilidade de desenvolver evoluções em determinada técnica, e é justamente esta que o autor indica como

sendo o código, a própria técnica, a partir da qual é possível marcar a presença de um subcódigo, que é o sistema escolhido pelo artista que se exhibe de um modo específico, de acordo com a disciplina. Ademais, deve-se indicar que a fala, junto com todos os símbolos e regras, também é um código usado para a produção de mensagens no circo, do qual derivam subcódigos utilizados para sustentar a produção de mensagens entre o artista e o público.

Além disso, Bouissac (1986) destaca a presença de outros elementos na linguagem do circo que fundamentam esse código, os quais se alinham ao relatado por Silva (2022), quando fala sobre a teatralidade circense. Isso inclui a abrangência do termo, destacando-se a mensagem escrita, disponibilizada nos programas de divulgação, e oral, proferidas nos anúncios. Pode-se acrescentar aqui os desfiles para a chamada do público, o carro de som além dos textos dramáticos, comuns ao contexto brasileiro.

Outrossim, Bouissac (1986) considera o gesto do artista ao entrar em cena, ao realizar o número e ao sair de cena; o figurino utilizado; os acessórios e a cenografia selecionada; o desempenho técnico do artista, que também envolve o desempenho linguístico para realizar os números de palhaço ou, ainda, de recitar textos teatrais; além do componente zoológico, para os números com animais; a música de acompanhamento; a iluminação, etc.

Nesse ponto, cabe concordar com a posição de Bolognesi (2001, p. 102) quando, ao questionar se o espetáculo circense se resume a demonstrações de habilidades, traz informações que endossam a afirmação supracitada, por conter elementos que possibilitam fundamentar a linguagem do circo, para a qual, “além das habilidades, concorrem pelo menos outros seis elementos: coreografia, música, indumentária, efeitos de luz, linguagem falada e animais selvagens”.

Contudo, o autor aponta que muitos dos elementos apresentados também vão estar presentes em outras linguagens artísticas, nas quais podem até se estabelecer como elemento basilar, configurando matrizes para a estruturação de formas específicas, como, por exemplo, os sons para a existência da música, as cores e traços para a pintura, a língua para a literatura e, ademais, também para a representação teatral. É partindo justamente dessa perspectiva que Bolognesi (2001) questiona qual seria a matriz do espetáculo de circo, a qual, posteriormente, afirma ser o corpo, ao qual poder-se-iam acrescentar os instrumentos circenses como uma especificidade da prática do circo.

É patente que o corpo é um elemento marcante no espetáculo de circo, especialmente naqueles estruturados a partir de números de técnicas circenses, mas cabe observar sua

importância para outras formas artísticas como a dança, o teatro, a ópera, etc., sendo interessante questionar: será possível ao ator de teatro se expressar sem qualquer gesto ou movimento? O que seria de um cantor de ópera sem a expressividade dos gestos?

É o corpo do ator que materializa a ficcionalidade da cena teatral, mas este utiliza a fala como uma ferramenta ao oralizar os diálogos de textos dramáticos. Outrossim, cabe dizer que no circo é o corpo do artista que se mostra em destaque, mas que o recurso à palavra nem sempre se mostra nulo. Corpo e palavras podem ser considerados ferramentas com as quais o artista pode constituir o canal para se comunicar com sua audiência.

Essa conexão entre o artista e o espectador é basilar e se sustenta em uma convenção, no “contrato firmado entre o autor e o público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que plateia e palco devem estar de acordo” (Pavis, 2008, p. 71).

Essa definição é direcionada ao teatro, mas também serve ao circo, resguardadas as peculiaridades de cada gênero⁴⁹, pois, se no teatro se reconhece a presença de uma situação fictícia, uma encenação em que um ator representa um personagem, no circo é patente a realização de ações de habilidades por um artista, que transita entre vida e a possibilidade de morte.

Ademais, como declara Macedo (2013, p. 30), a “diferença fundamental entre a representação de peças teatrais e a apresentação de números circenses em nível dramático reside no fato que a primeira envolve um efeito ilusionista e a segunda, ao contrário, revela um caráter antilusionista”. Cabe marcar, contudo, que o termo “ilusionista” aqui apresentado se aproxima da ideia de ficcionalidade da cena, se distanciando do conceito de ilusão de verdade prezado no período clássico⁵⁰, já que o circo não intenciona uma verossimilhança com os moldes do realismo/naturalismo.

Seguindo essa linha de pensamento, e considerando que a ação consciente do artista se direciona sempre para o estabelecimento de uma comunicação com seu espectador, seja através de seu corpo, pelo uso da fala, ou mesmo na ausência da palavra, podemos dizer que, em linha

⁴⁹ O subcapítulo 3.1 desta tese discutiu sobre o gênero, marcando a flexibilidade que envolve o uso do termo.

⁵⁰ Esse assunto foi abordado no subcapítulo 4.1 que trata sobre a multiplicidade da dramaturgia.

com o tipo específico de dramaturgia do circo, haverá sempre a produção de um dizer ou mensagem no espetáculo circense.

Há diferentes formas de pensar a dramaturgia, a qual, sendo o resultado de um processo que articula recursos cênicos de modo a estabelecer uma comunicação entre o artista e o público, vai considerar a situação comunicativa e utilizar determinadas ferramentas. Assim, a dramaturgia pode envolver a fala e, se aproximando do âmbito do teatro, destacar a presença de um texto dramático; pode considerar dizer algo, seguindo um enredo temático; ou, ainda, demonstrar habilidades corporais, mostrando o desempenho do artista na realização da técnica circense.

Daí depreende-se que a palavra, um enredo e o corpo podem ser pensadas como meios através das quais se podem considerar no circo a existência de uma dramaturgia do texto, de uma dramaturgia narrativa e de uma dramaturgia de números, diante das quais possível observar, respectivamente, a presença de um dizer, quando há na presença da palavra oralizada; de um querer dizer, acessando ou não a palavra oralizada; e de um dito implícito, mesmo que o artista não preveja verbalizar algo em cena.

Ou seja, o circo apresenta uma dramaturgia do texto quando o espetáculo estabelece uma relação direta do circo com o teatro, se sustentando na articulação de diálogos ou monólogos oralizados, sendo a ação do artista em cena mediada pela presença de um texto dramático.

No caso da dramaturgia narrativa, o espetáculo de circo destaca a presença de um enredo, uma vez que as ações dos artistas visam contar uma história, mesmo que a presença da palavra em cena seja nula. Esse tipo de dramaturgia se relaciona mais com as criações circenses que integram uma linha de espetáculos de circo chamados de contemporâneos na atualidade, mas também se relaciona com o princípio das pantomimas equestres e aquáticas, apresentadas no século XIX. Já a dramaturgia de números se destaca quando o espetáculo se baseia nas habilidades corporais dos artistas, que materializam ações em cena.

Cada ação desempenhada em cena diz alguma coisa, independente da intenção de dizer e do recurso à palavra — até mesmo o número, pois a ação do artista materializa sentidos em um dizer, que é sua ação, que diz mesmo sem querer dizer nada; por isso, neste caso, se entende que há um dito implícito. Em resumo, temos Quadro 2.

Quadro 2: Dramaturgias do circo

DRAMATURGIA	MEIO DE COMUNICAÇÃO	MODO DE COMUNICAR
Dos Números	Corpo	Dito implícito
Narrativa	Corpo e/ou Palavra	Querer dizer
Do texto	Palavra	Dizer

Fonte: Elaborado pela autora

Vale marcar que essa classificação não pretende determinar um sentido fixo para o entendimento das dramaturgias do circo, mas se direciona ao estabelecimento de um limite para balizar o estudo sobre as dramaturgias do circo a partir da observação do espetáculo do circo-teatro, o qual se sustenta na presença de uma dramaturgia dos números e de uma dramaturgia do texto. Se na dramaturgia do texto os dizeres encontram na palavra o mastro para oralizar dizeres em cenas, na dramaturgia do número esse dizer vai se revelar através do corpo.

Outrossim, cabe marcar que cada uma dessas modalidades dramáticas se destaca pela predominância na utilização do meio para se comunicar, havendo permeabilidades entre os diferentes gêneros⁵¹, que vão sempre conter elementos de outros gêneros sem a perda das características que permitem sua identificação. Assim, a dramaturgia do texto pode conter elementos da dramaturgia dos números; a dramaturgia narrativa pode destacar elementos da dramaturgia do texto; a dramaturgia dos números pode apresentar conteúdo da dramaturgia narrativa, entre outras permeabilidades.

Há um dizer que aparece através das emoções e que é propiciado pela expressão do artista em cena, o qual, ao passar por um processo de criação que articulou saberes, passados de geração em geração, ou através de uma escola, conta aquilo que marcou sua história, ao passo que também projeta o que pai ensinou, o que mestre ensinou, o que professor ensinou, etc. Quem nunca se arrepiou ao ver um salto mortal triplo?

⁵¹ A questão da permeabilidade dos gêneros dramáticos é mais bem explanada no subcapítulo 3.1.

Para realizar uma proeza, o artista precisa refletir sobre cada passo a ser dado, sobre cada movimento, selecionando aquilo que mais lhe convém mostrar ao público. É obvio que o que vai para cena não apenas reflete uma vontade de mostrar ou se fazer ver, mas é também uma ação que satisfaz e catalisa o interesse do público, que vai ali justamente para admirar o desempenho do artista.

Se o artista não quer dizer nada com o número, o público encontra o sentido para aquilo que vê, traduzindo esse dizer em emoções que podem se transformar em mensagens narrativas. Se alguém chorar sem querer dizer nada, já o diz, porque sua expressão vai denunciar o que há por trás das lágrimas, seja tristeza ou felicidade, e, mesmo sem querer dizer, o diz.

Seguindo esse raciocínio, um número acrobático pode significar, por exemplo, que o artista tem habilidades sobre humanas, que está realizando uma ação perigosa que envolve risco, que os movimentos são ações extra-cotidianas, que se assiste a uma criação que exigiu muito tempo de treino e preparação, etc. Alguns desses sentidos podem ser pensados para o caso dos números de animais. Essas e outras leituras podem surgir do público, que não é um espectador passivo, mas que dialoga com o que é mostrado em cena, lembrando que

Ao público é permitido significar livremente, movimentando-se em torno dos sinais que lhes são apresentados, sendo a sua resposta à mensagem expressa não apenas sob forma de palavras, mas inclusive através de palmas, sorrisos etc. respostas que, no momento da cena, estimulam o artista a repetir um gesto ou mesmo a complementar o número de modo a incitar outra resposta do público, e assim sucessivamente. (Macedo, 2013, p. 38).

É importante marcar ainda que esse dizer implícito da dramaturgia não se relaciona com um discurso genérico, mas com o sentido que cada singular espectador atribui à cena, e é por isso que é pertinente frisar que mesmo se direcionando a um dizer nada e não tendo como objetivo fazer algum discurso, o espetáculo de circo sempre vai propiciar diferentes leituras e estabelecer uma comunicação com o público.

Decerto esses dizeres se diferenciam daqueles revelados na dramaturgia do teatro brechtiano, que busca atuar por meio de uma crítica para causar mudanças. Há uma diferença marcante no dizer do circo e no dizer do teatro, se levarmos em consideração o fato de que o primeiro *não quer dizer nada*, mesmo na existência viva de uma mensagem ou texto, enquanto o segundo, excetuando-se as produções na forma de gêneros ligeiros, que não pretendem

alguma questão “literária, filosófica ou política” (Silva, 2022, p. 132), *tem algo a dizer*, sendo considerado um estimulador que se destaca pelo incomodar, propor, denunciar.

De outra parte, se o foco do dizer for deslocado da modalidade de manifestação espetacular e do gênero dramático para se alocar no mérito e no conteúdo da mensagem, podemos expandir essa consideração e identificar dizeres outros que impregnam de sentido a cena, revelando articulações políticas e sociais que se manifestam de forma independente do desejo do orador.

Nesse ponto, cabe frisar que tanto a dramaturgia do texto quanto a dramaturgia narrativa, e mesmo a dramaturgia dos números, não focalizam a realização de um evento verossímil. Na prática, o circo tende a privilegiar o desempenho do corpo, mas, de fato, a possibilidade de existência de um texto para motivar a realização de uma ação revestida de significados é pertinente, e abre a possibilidade não apenas de um discurso, mas da integração da fala do artista à ação. Gesticulações, movimentos, versos permitem a criação de diferentes narrativas, as quais, por sua vez, possibilitam diferentes leituras.

No âmbito da dramaturgia narrativa, Macedo (2022) destaca como exemplos o caso de dois espetáculos, *Variaciones sobre el café*, de Mariana Blanco, e *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*, de Luana Serrat. Em ambos os casos, além de apresentarem números de habilidades técnicas, significando através do próprio corpo, as artistas recitam textos dramáticos e oralizam versos, constituindo cenas que estabelecem um trânsito do corpo para a palavra e da palavra para o corpo. No primeiro caso, a narrativa encontra razão na história de produtoras de café de uma pequena localidade no município de Oaxaca no México, e, no segundo caso, a narrativa encontra sentido na história da própria artista, que descreve cenas de sua vida, envolvendo-as em músicas e poemas.

Cabe marcar que o “querer dizer” da dramaturgia narrativa pode ser determinado pela presença de um tema global ou palavra geradora, que se destaca por orientar a organização de diferentes números em um espetáculo, podendo “ser explícito ou simplesmente indicativo, inspirado em um repertório consolidado (atmosfera cigana, ambientação exótica, citação de filme...) ou extraído de qualquer fonte que atinja a imaginação” (Campo; Serena, 2019, p. 78, tradução nossa)⁵².

⁵² “[...] essere esplicito o semplicemente accennato, ispirato a un repertorio consolidato (atmosfera gitane, ambientazioni esotiche, citazioni da film...) o tratto da una qualsiasi fonte che abbia colpito l’immaginazione”. (Campo; Serena, 2019, p. 78)

Ademais, a dramaturgia narrativa pode ser desdobrada em subvertentes, podendo ser indicada como dramaturgia narrativa temática ou dramaturgia narrativa crítica, entre outras, tendo em consideração o princípio de permeabilidade dos gêneros. Um exemplo interessante de *dramaturgia narrativa temática* pode ser encontrado no espetáculo *Circo delle Mille e Una Notte*, dos Orfei⁵³ e um exemplo de *dramaturgia narrativa crítica* pode ser o espetáculo de Alice Rende⁵⁴ que, baseando o seu “querer dizer” na situação pandêmica de 2020, expressa a angústia de estar fechada dentro de um espaço limitado.

Com isso, a dramaturgia do circo, que se materializa no expressar e no agir do artista, consente a presença de um texto dramático, enredo ou tema que impulse ou balize a constituição do espetáculo, ou ainda de uma fala que se concretiza através de um narrador, dentro da cena ou destacada dela, na voz do artista, na música.

Portanto, depreende-se que, seja frente a uma dramaturgia do texto, uma dramaturgia narrativa ou uma dramaturgia dos números, pode-se falar “com todo direito de ‘dramaturgia circense’ e de ‘escritura cênica’ do circo” (Campo; Serena, 2019, p. 63, tradução nossa).⁵⁵

Vale marcar que, para todas as situações de criação dramática, é fundamental que as ações sejam desenvolvidas de maneira consciente porque, quaisquer que sejam as ações a serem realizadas, elas precisam estar envolvidas no todo do complexo de relações das situações comunicativas, integrando o contexto, os artistas disponíveis, o conjunto de ações a serem realizadas de acordo com a ferramenta, o meio e os recursos escolhidos, segundo os objetivos estabelecidos.

Independentemente do tipo de dramaturgia, é importante marcar que o artista de circo tem um papel de destaque, pois é ele quem realizará as ações que constituem o espetáculo como um todo, seja envolvendo unicamente seu corpo ou utilizando um instrumento circense, integrando ou não a fala.

⁵³ Ver: CIRCUSFANS ITALIA. 1975. Il finale del Circo delle Mille e Una Notte di Liana, Nando e Rinaldo Orfei. *YouTube*, 21 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZaYnTvC2iA&t=4s>. Acesso em: 20 abr. 2024.

⁵⁴ Ver: BACHIR CHANNEL. Spectacle Alice Rende à Marseille. *YouTube*, 13 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dCADwJJpvVc>. Acesso em: 20 abr. 2024.

⁵⁵ *Se nel circo classico siamo prevalentemente di fronte a una drammaturgia di montaggio dei numeri, nel contemporaneo viene sviluppata la drammaturgia globale dell'opera scenica: oggi si parla a pieno diritto di “drammaturgia circense” e di “scrittura sceniche” del circo.* (Campo; Serena, 2019, p. 63)

No caso do circo-teatro, dependendo da parte do espetáculo, ações específicas serão incluídas para serem desempenhadas pelo artista, o qual vai focalizar no desempenho do corpo, na parte da dramaturgia dos números, ou da palavra, na parte da dramaturgia do texto.

Na parte do espetáculo de circo-teatro que destaca uma dramaturgia do texto, a apresentação pode requerer uma aproximação do circo com outras artes, como a música por exemplo, pois, como informa Pimenta (2009, p. 41), até mesmo as canções da moda eram adaptadas para compor a dramaturgia, sendo elas “transformadas em enredos para as representações teatrais”. A autora também marca que muitas dessas representações foram baseadas em romances e folhetins.

Nessas representações podiam atuar tanto atores de teatro, contratados pelo circo especificamente para representarem na peça, quanto os mesmos artistas circenses que exibiram suas habilidades corporais na parte dos números. Nesse contexto, podia ser importante a presença do ponto⁵⁶, que permitia uma rápida recuperação da fala a ser dita em cena. Sobre este recurso, Pimenta (2009) lembra que, no caso do seu circo de seu tio-avô, Antenor Pimenta, o ponto surgia especificamente para cobrir alguma situação de insegurança, que poderia acontecer na eventual necessidade de uma substituição no elenco.

Um fato curioso levantado pela autora é que a utilização do ponto era motivada principalmente pela presença nas representações de atores não nascidos em famílias circenses que já estavam acostumados aos meios de produção das companhias das cidades, uma vez que o elenco circense já estava familiarizado com os textos, os quais era totalmente decorados, no caso dos dramas. No caso das comédias, os atores circenses tinham liberdade para usar e abusar de improvisações.

Cabe notar que, na parte da dramaturgia do número, além de construir e dirigir a composição, em muitas situações, o artista precisa se dispor a preparar cada detalhe da apresentação. Na constituição global do espetáculo, essa dinâmica pode se repetir: diferentes funções se entrelaçam nas ações de uma mesma pessoa, que não assume um papel prioritário,

⁵⁶ Reis (1999, p. 64) relaciona a importância da presença do ponto à velocidade com que as peças eram colocadas em cartaz. Como nos informa Pavis (2008), “o ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o “capô”) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundir com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato.” (Pavis, 2008, p. 297)

mas interage com os outros integrantes, os quais também podem assumir diferentes funções concomitantemente, com o objetivo de montar o espetáculo como um todo.

Essa prática não exclui a presença de um ensaiador⁵⁷ e de um diretor⁵⁸ circenses, que realizam funções específicas na constituição do espetáculo, ou ainda a atuação de outros profissionais para realizar a produção, a divulgação, etc., mas isso vai depender das possibilidades e recursos do artista e do próprio circo.

A composição de cada número que integra a dramaturgia não é aleatória e deve ser definida de acordo com parâmetros específicos. Por se tratar de uma parte constituinte do todo do espetáculo do circo-teatro, é importante entender como ela é estruturada, assunto que será tratado no próximo subcapítulo.

⁵⁷ De acordo com o Decreto n.º 82.385/1978, o Ensaaiador é um profissional do circo que “Ensaia representações teatrais e outros Artistas para números de picadeiro ou de palco, visando melhor desenvolvimento do espetáculo; pode servir de ponto nas representações” (Brasil, 1978 – Quadro anexo).

⁵⁸ Conforme esse mesmo decreto, o Diretor Circense é o profissional que “Programa o espetáculo, dirige o ensaio e a apresentação e é responsável pela organização e boa ordem do espetáculo” (Brasil, 1978 – Quadro anexo).

4.3 DRAMATURGIA DOS NÚMEROS: UMA *UNIDADE MÍNIMA* EM UM ESPETÁCULO DE ATRAÇÕES

Para entender a dramaturgia do espetáculo de circo-teatro, é fundamental marcar a existência de uma dramaturgia específica para a parte dos números, que se diferencia da dramaturgia do texto, podendo conviver junto com ela. Nesse sentido, é importante falar sobre a estrutura dessa parte da apresentação, que se fundamenta na exibição de diferentes habilidades técnicas, sendo importante, primeiramente, definir: o que se entende por número de circo?

Um número é uma realidade de experiência transnacional da atividade circense, que tem acompanhado diferentes artistas, famílias e grupos de circo ao redor do globo. Corresponde a uma composição, feita por um ou vários artistas, que articulam uma série de ações de acordo com o tipo de técnica circense escolhida, materializando exercícios que são desenvolvidos utilizando apenas o próprio corpo, interagindo com outros corpos e/ou instrumentos circenses, seguindo uma complexidade técnica, crescente ou aparente, dependendo da disciplina praticada.

Em linha com o exposto no capítulo anterior, a dramaturgia compreende a ação, mas é também o resultado de um processo que leva em consideração determinados procedimentos e meios cênicos, que afirmam um conjunto de escolhas estéticas dentro de uma composição que nos levam a esclarecer: como é estruturada a dramaturgia do número?

Primeiramente é preciso reconhecer que o número em si mesmo corresponde a uma totalidade, uma unidade que agrega um conjunto de ações, sendo entendido como uma *unidade mínima* quando direcionado para a composição de um todo espetacular. Corresponde não apenas a uma das partes da dramaturgia do espetáculo de circo-teatro, mas à dramaturgia de qualquer espetáculo circense que estruture sua apresentação com a exibição de habilidades técnicas do circo.

O número enquanto *unidade mínima* atende a finalidades específicas na composição da dramaturgia do espetáculo, o qual pode ser pensado no sentido de montagem⁵⁹ de atrações que, com informa Huapya (2022, p.114), é uma forma de dramaturgia que permite a organização de sequencias textuais ou cênicas, em uma sucessão de acontecimentos autônomos.

⁵⁹ A montagem é um método criado para decupar/analisar criações filmicas, sendo Serguei Mikhailovich Eisenstein um dos estudiosos mais influentes do tema. Para mais informações sobre a montagem, ver o Apêndice A.

Cabe marcar que a palavra atração, aqui substantivada no sentido de interesse e também como sinônimo de sedução, se alinha à definição de Eisenstein (1983), quando o autor coloca o espectador como “material básico”, pois, sem este, a própria existência de espetáculo perde o sentido. A atração é um “elemento autônomo e primário da construção do espetáculo, a unidade molecular (isto é, constitutiva) da ação efetiva do teatro e do teatro em geral” (Eisenstein, 1983, p. 190). A atração, de acordo com o autor, também se refere a

todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (O processo do conhecimento — “através do jogo vivo das paixões” — específico ao teatro.). (Eisenstein, 1983, p. 189-190)

Ora, no caso do circo, a atração vai ser a *unidade mínima*, esse elemento autônomo e primário que constitui uma experiência significativa na globalidade do espetáculo, sendo uma composição que corresponde a um estímulo sensorial e psicológico e foi pensada para impactar a partir de seu próprio núcleo.

Eisenstein (1983, p. 187) trata sobre a ideia de atração no fluxo das discussões que integram o movimento da *Prolekult* (cultura proletária), que visou substituir a instituição teatro por um local de apresentação de experiências que propiciasse elevar o “nível organizacional da vida cotidiana das massas”, e do *AgitProp* (agitação e propaganda), um instrumento político que referenciou um movimento que propunha métodos e formas para estimular a politização e engajamento da sociedade.

A atração é então “entendida como efeito da imposição de um elemento novo na sucessão de planos que provoque impactos no espectador, choques emocionais, de forma a levá-lo a perceber, para além das imagens e sons, o lado ideológico do que é apresentado” (Canelas, 2010, p. 9). Foi assim que o palhaço Vitalij Lazarenko despontou, no contexto soviético, como um ativista na defesa dos ideais futuristas, propondo apresentações mobilizadoras:

Suas paródias mordazes e sanções contra burocratas, padres, policiais e patrões levaram até a um dia de tumultos em 1905, fazendo com que o circo fosse descoberto como uma verdadeira forma de agitação e teatro político. Lazarenko, o “buffone del popolo”, como se fez chamar mais tarde, já era um

palhaço muito famoso na época da revolução. (Ferraresi, 2011, p. 219, tradução nossa).⁶⁰

Com isso, o entendimento de atração de Eisenstein (1983) incorpora a ideia de crítica e orientação do espectador, pressupondo uma reação do público que toma uma atitude, após a percepção do direcionamento ideológico da cena. Entretanto, cabe marcar que o aspecto ideológico caracterizante da atração se distancia da ideia das exibições circenses que, em geral, não tendem especificamente a orientações sociopolíticas, ainda que algum elemento possa ser interpretado ou conduzido nesse sentido.

É claro que esse dado não abrange todas as formas do fazer espetacular circense. O circo-social, por exemplo, entende provocar mudanças no público — que, nesse caso, compreende não apenas o sujeito atendido, mas toda a comunidade da qual ele faz parte.

Esse direcionamento ideológico, contudo, nem sempre foi prerrogativa no pensamento da montagem. Existem duas linhas de pensamento que, como informa Canelas (2010), colocam de um lado a tendência americana da montagem narrativa, endereçada ao simples entretenimento, e do outro a tendência soviética da montagem como produção de sentido, que se destinou a atuar como meio para ensinar a população e propagar discursos políticos.

Não obstante, a ideia de atração se mostra interessante para pensar a estrutura do espetáculo de circo, uma vez que a montagem é uma forma de organização que se distancia da linearidade convencional de construção da dramaturgia para aportar na constituição de cenas curtas, de sentido finalizado, as quais permitem constantes mudanças na estrutura global do espetáculo.

Aliás, cabe notar que as reflexões sobre a montagem têm sido feitas recorrendo a diferentes analogias com o campo do circo, seja no sentido de impactar o público, seja no fato de reunir diferentes números para construir o espetáculo. Não à toa, o termo é citado como um “reflexo da fruição do circo, com sua combinação do espaço-tempo e da ação dos atores no picadeiro. Mais diretamente falando, surge da percepção causada diante da encenação anticlássico, pela mudança brusca da velocidade da atuação, do desmembramento da cena”

⁶⁰ “*Le sue graffianti parodie e sanzioni contro burocratici, preti, poliziotti, padroni portano persino a una giornata di disordini nel 1905, facendo scoprire il circo come una vera e propria forma di agit-prop e teatro politico. Lazarenko, il ‘buffone del popolo’ come se fece chiamare più tarde era già al momento della rivoluzione un clown molto famoso.*” (Ferraresi, 2011, p. 219).

(Cunha; Diniz; 2021, p. 79). Nele pode ser condensada a ideia de “cirquização do teatro”. (Ferraresi, 2011)⁶¹

Ademais, “o cinema e principalmente o *music-hall* e o circo são a escola do montador teatral, pois, em seu sentido exato, montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de *music-hall* e circo partindo das situações de um texto teatral de base” (Eisenstein, 1983, p. 192). A montagem de atrações seria um método aplicável à “realização de *qualquer* filme” (Eisenstein, 1983, p. 199, grifo do autor) sendo

numa forma condensada e purificada, o ponto de partida daquilo que Eisenstein denominava cinema intelectual. Ideogramas, Haikais, encenações Kabuki (no caso da cultura oriental), mas também o circo, o music-hall, o teatro popular e a *commedia dell’arte* são processos dialéticos. Não se trata de mera justaposição de elementos isolados, mas do estabelecimento de campos de conflito cuja tensão orienta a construção de sentidos. O que se chama de Dramaturgia ou encenação, no entendimento de Eisenstein, é a resultante desse processo dialético. (Cunha; Diniz; 2021, p. 88)

A montagem constitui um todo orgânico que compreende a convivência de diferentes *unidades mínimas*, as quais, em linha com o pensamento de Eisenstein (2002), possibilitam o surgimento de uma nova qualidade, que difere das distintas individualidades envolvidas, quando justapostas.

Com isso, pode-se dizer que a montagem articula tanto o plano da *unidade mínima* como detentora de sentido em si mesma, quanto o plano da conexão/articulação das diferentes *unidades mínimas* para compor a unidade da dramaturgia global do espetáculo, envolvendo cenas de transição direta entre os planos ou de transição indireta, que se mostram como “elemento de legato, solucionadas pela variada parafernália de aparelhos, pelos intervalos musicais, pela dança, pantomima e cambalhotas, etc...” (Eisenstein, 1983, p. 195). A montagem, assim, aparece dotada de um *princípio unificador* e organizador que conecta as diferentes atrações, borrando as fronteiras de tal modo que, como aponta Eisenstein (2002),⁶²

⁶¹ O termo “cirquização” foi utilizado por Ferraresi (2011) ao destacar que o circo e o teatro representaram a vanguarda da história das artes cênicas na Rússia.

⁶² Serguei Mikhailovich Eisenstein foi um dos mais influentes estudiosos da montagem, atuando no campo do teatro antes de enveredar pelo cinema, sendo o método da montagem usado para decupar/analisar criações filmicas.

cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (Eisenstein, 2002, p. 18, grifo do autor).

Se considerarmos cada número como um encadeamento de imagens, relacionando-o à fotografia, por exemplo, podemos esclarecer melhor esse assunto fazendo a seguinte comparação: se a fotografia (ou o produto espetacular) se refere a uma composição que organiza diferentes imagens (os números de circo), esta não existe sem as diferentes unidades compositoras, sendo ela uma construção que foi pensada antes mesmo de ter sido mostrada para o público.

Podemos dizer, assim, que a incidência de diferentes números de circo (os planos de imagens), organizados de um modo específico, dissimula a existência de uma montagem composta por diferentes células, as quais aparecem como autônomas, ao mesmo tempo em que estão ligadas na composição do todo, compreendendo o surgimento de um novo plano, o espetáculo (a fotografia).

Se, na montagem de uma fotografia, cada plano é criado como um elemento da montagem, no espetáculo de atrações, cada número precisa ser pensado como *unidade mínima* da montagem. Detendo sentido em si mesmas, juntas essas *unidades mínimas* formam o todo cênico, uma nova categoria que reúne as características de todas as partes compositoras. Dentro dessa perspectiva, o espetáculo não pode ser traduzido simplesmente como a soma de diferentes *unidades mínimas*, mas como um produto resultante da relação parte-todo, que denuncia a presença de cada unidade significativa, ao passo que projeta a unidade de um todo espetacular.

Com isso, observa-se que a coerência formal da organização da dramaturgia do número pode ser observada, seja na composição de cada *unidade mínima*, seja na organização do todo espetacular, que é composto por distintas *unidades mínimas*.

No circo, a montagem em si vai depender de uma série de operações, inclusive o estabelecimento de um roteiro para indicar um caminho, localizando não apenas a sequência, mas uma série de encadeamentos que seguem princípios preestabelecidos. Essa afirmação se distancia da posição de alguns autores que insistem em considerar que o espetáculo circense não se preocupa com uma coerência sequencial, simplificando e reduzindo sua organização unicamente a um roteiro de ações.

Deve-se reconhecer que a elaboração de um roteiro deve feita de acordo com parâmetros específicos, sendo essa uma operação importante, estruturada a partir de uma lógica. Decididamente, não se deve negar a presença de um roteiro que direcione e balize a apresentação; este, porém, não deve ser pensado como o único elemento a ser considerado como referência para entender a dramaturgia do espetáculo de números, ou mesmo a composição de cada um deles. É importante observar a escolha dos figurinos, a criação da maquiagem, a iluminação, o tipo de música, a escolha dos números, etc., como indicado no subcapítulo anterior.

É justamente apontando sobre o aspecto da organização de cada número dentro do espetáculo circense que Bouissac (1986) chama a atenção para o fato de esses números não serem dispostos aleatoriamente, mas atendendo a uma estrutura específica, havendo em cada um deles uma “sequência notavelmente precisa de ações programadas, organizadas retoricamente (ou seja, organizadas para obter o máximo efeito), dentro das quais nada é deixado ao acaso” (Bouissac, 1986, p. 82, tradução nossa).⁶³

Se a montagem aponta para uma unidade, essa organização precisa mesmo depender de princípios. Bouissac (1986) identifica dois princípios sintáticos, na constituição do espetáculo, que possibilitam o estabelecimento de uma lógica de coesão interna para os diferentes números que compõem o todo espetacular: a distribuição complementar e a referência cruzada.

Desta feita, para que cada número não corresponda ao acaso, de um lado aplica-se o princípio da distribuição complementar, que compreende uma forma de encadeamento que denota certa complementaridade; do outro, a partir de uma referência interna cruzada, que interessa à coerência interna do espetáculo como um todo, cada número é disposto de modo a evitar repetições, havendo contínuas referências aos outros números constituintes e sinalizando uma integração, seja através de um modelo de ações que se concretiza em diferentes situações, seja na alusão a um objeto, por meio da música, de uma temática, etc.

Cada número pode se destacar também pela presença de uma sequência de ações, construídas a partir de uma linha-guia que envolve “jogos de ações”, os quais, como informam Macedo e Gallo (2022, p. 12), permitem ligar cada número dentro do todo; são também importantes o que os autores chamam de “procedimentos de motivação para as ações”, os quais,

⁶³ “[...] sequenza notevolmente precisa di azioni programmate, organizzate retoricamente (ovvero organizzate per ottenere il massimo effetto), all'interno delle quali nulla viene lasciato al caso” (Bouissac, 1986, p. 82).

se valendo de diferentes estímulos, permitem “atender as exigências específicas dos movimentos realizados antes e depois de cada ação”.

Ademais, cabe marcar a possibilidade de organizar o espetáculo na forma de bricolagem. A bricolagem, do francês *bricoleur*, pode ser entendida como a reunião de diferentes elementos culturais que vão resultar em algo novo, uma forma de exprimir elementos de uma cultura, a utilização de materiais já elaborados disponíveis (Lévi-Strauss, 1989). A partir das discussões de Lévi-Strauss, outros estudiosos fizeram reflexões sobre esse termo, a exemplo Derrida (1995), no campo dos estudos literários, e Magnani (1998), no campo da antropologia.

Este último, em uma das primeiras pesquisas sobre o circo realizadas no Brasil, apresenta uma definição de bricolagem aplicada ao espetáculo de circo; o autor aproxima o termo da ideia de mosaico e caleidoscópio, por entendê-lo como a junção de elementos díspares, mas, ao mesmo tempo, articulados entre si. Essa noção se aproxima muito do conceito de montagem, no entendimento de reunir no espetáculo circense diferentes números que se relacionam a partir das diferenças de uns em relação aos outros, ao passo que se aproximam pela articulação que estabelecem a partir de um mediador, que pode se revelar no apresentador, na música do espetáculo, etc.

É importante observar que, nesse contexto, a ação integra um complexo que se revela na mobilização de um estado de equilíbrio, que se entende como ponto inicial; decorrendo da intencionalidade do artista, é levado a um estado de desequilíbrio, que modifica determinada situação, para, posteriormente recuperar o equilíbrio.

Bouissac (1986) afirma que a particularidade dos espetáculos de circo reside justamente nesse encadeamento, mas não se define apenas por envolver situações de equilíbrio que evoluem para uma situação de desequilíbrio, constituídas intencionalmente pelo artista. O diferencial dessa articulação se fundamenta no fato de esse desequilíbrio provocado ser estabelecido, visivelmente, em um ponto consideravelmente mais alto do que um ser humano seria normalmente capaz de controlar.

Ao frisar que os números de circo se baseiam em diferentes tipos de desequilíbrios, o autor evidencia três fases fundamentais para sua constituição: a construção de uma situação, a introdução de um fator de desequilíbrio e o controle do desequilíbrio provocado.

Neste sentido, são interessantes as considerações de Goudard (2009), que, além de confirmar a presença desse jogo entre equilíbrio e desequilíbrio, destaca o risco como fator determinante na composição dos números. Esse risco pode se revelar de forma simbólica,

quando se observa um truque de malabarismo ou de palhaço, ou real, quando a vida do artista é colocada em jogo.

Esse aspecto é corroborado por Macedo (2013), quando afirma que o risco tem a ver tanto com a vida do artista em cena (e uma real possibilidade de morte que as técnicas circenses envolvem) quanto com a utilização dos instrumentos circenses e o acontecimento da morte simbólica. A interação com a realidade é um ponto de destaque que se vincula ao artista no momento exato da realização do número, colocando-o em diálogo com as situações de risco, das quais decorre o trânsito entre as possibilidades de vida e de morte.

Pode-se dizer que nos números de circo acontece uma luta constante pela sobrevivência, seja ela efetiva ou aparente, decorrente do risco que é evidenciado e do tipo de desequilíbrio induzido. Daí a necessidade de se pensar cada sequência de ações dentro do número para ser desenvolvida de certo modo e seguindo uma certa ordem, de modo a permitir um posicionamento diante dos riscos e seu devido controle. Os riscos se apresentam gradativamente, com o crescente aumento da complexidade, e, nessa perspectiva, o espetáculo acaba seguindo uma dramaticidade progressiva, que se sustenta em um aumento constante do grau de desequilíbrio.

Essas ações podem ser divididas em numerosas subsequências de pausas breves, e o desequilíbrio provocado precisa, obviamente, ser controlado, para garantir a sobrevivência da cena. Da interação entre equilíbrio e desequilíbrio surgem dois tipos de reações no público, o qual se depara com momentos de intensa tensão, ao assistir números acrobáticos, por exemplo, e de relaxamento, ao ver esse jogo nos números de palhaço.

Com isso, pode-se dizer que a apresentação do número, ou mesmo de uma sequência de números dentro do espetáculo, segue o que Macedo (2013) chamou de *linha de tensão*, a qual é formulada de modo a intercalar momentos de aumento gradativo de tensão e momentos de alívio dessa tensão.

Esse discurso se alinha com as afirmações de Costa (2018a) sobre o espetáculo do circo moderno, quando indica que a organização do espetáculo é feita com base em números que provocam tensão e outros que aliviam essa tensão, de modo a equilibrar as emoções do espectador, destacando também a importância de alternar números de agilidade com aqueles que solicitam maior atenção.

Seguindo essa linha de pensamento, é interessante citar a posição de Bolognesi (2001, 2005), que, além de corroborar com a ideia da presença do risco e da tensão e relaxamento,

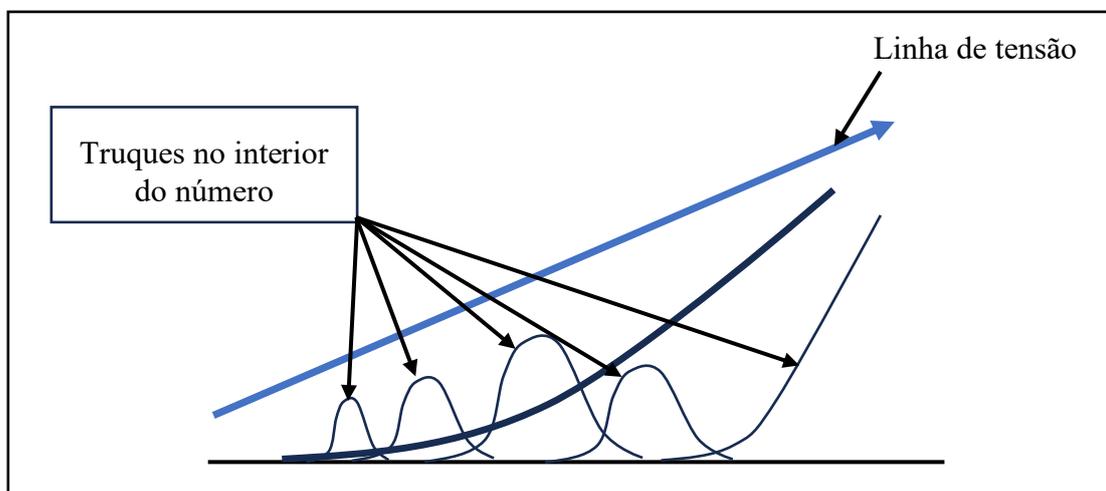
destaca a relação entre o sublime, que pode ser representado pela presença da acróbata em cena, e o grotesco, presente na aparição dos palhaços, como estruturantes do espetáculo circense.

À experiência do sublime no espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta serve de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora. Mas, também aqui, o corpo tem a primazia. No sentido inverso ao do sublime, os palhaços exploram o seu lado obscuro, uma dimensão igualmente rejeitada no dia-a-dia. (Bolognesi, 2005, p. 70).

Nada obstante, poder-se-ia até mesmo dizer que o espetáculo é alimentado pelas diferentes relações que são estabelecidas dentro de cada *unidade mínima* e, ao mesmo tempo, na disposição destas em relação às outras *unidades mínimas* — seja destacando o equilíbrio/desequilíbrio-complexidade-risco, seja corroborando a valorização da tensão/relaxamento-complexidade-risco, ou, ainda, evidenciando o jogo entre o sublime/grotesco-complexidade-risco. Cabe marcar que, em todos os casos, será patente a recorrência da lógica que se estabelece numa linha de tensão, que é potencializada à medida que ocorre o aumento da complexidade e do risco.

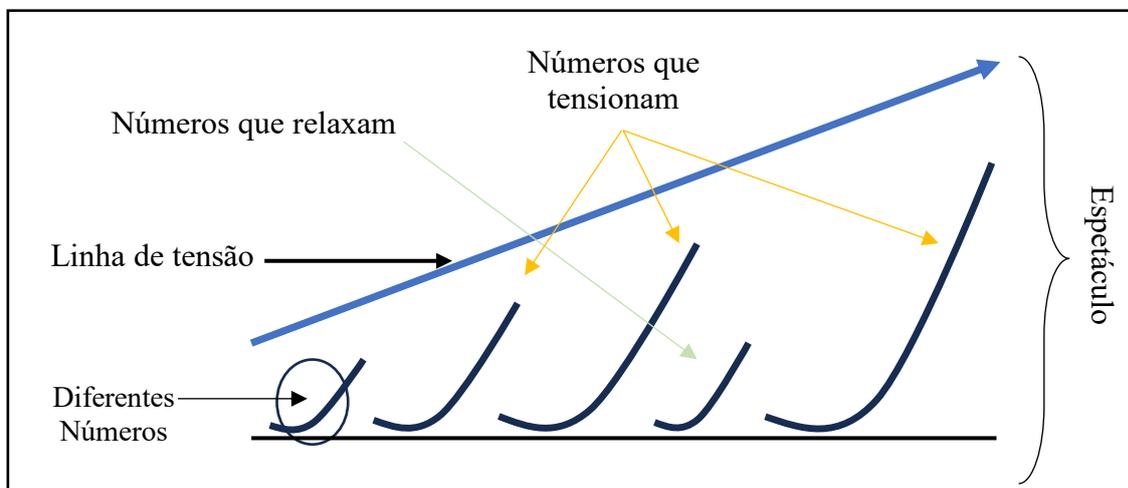
As figuras abaixo buscam condensar essa informação. A Figura 11 mostra os números em sua própria linha de tensão-relaxamento, enquanto a Figura 12 apresenta uma possibilidade de disposição de uma série de *unidades mínimas* para integrar o espetáculo como um todo.

Figura 11: Estrutura do número seguindo uma linha de tensão e a linha de tensão na constituição do número de circo



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 12: Estrutura do espetáculo pensado como montagem de atrações, seguindo a linha de tensão-relaxamento e a linha de tensão dos números no espetáculo



Fonte: Elaborado pela autora

Se é correto afirmar que a montagem do espetáculo de circo segue uma linha de tensão, que atende a uma complexidade crescente das *unidades mínimas* apresentadas com a presença do equilíbrio-desequilíbrio-controle do desequilíbrio e envolvendo o risco, essa sequencialidade precisa ser entendida como indicativo da própria coerência interna do espetáculo como um todo. Nesse caso, também é preciso ter consciência que cada *unidade mínima* atende a uma demanda específica para integrar o todo do espetáculo, e que ela mesma segue uma lógica crescente de equilíbrio/desequilíbrio-complexidade-risco.

Por exemplo, no caso dos números de manipulação de objetos, o tipo de objeto, a quantidade e a velocidade são determinantes para o estabelecimento da complexidade, que se encontra nas situações de equilíbrio/desequilíbrio, na alteração do ritmo do corpo ou do próprio objeto, no compasso da música, etc. É justamente no acréscimo da complexidade que entra em jogo o risco, que se revela com a possibilidade de o instrumento vir a cair no chão, sendo importante a prontidão e a antecipação desse risco. Se o objeto manipulado for potencializado com chamas de fogo, cabe também observar o que Gallo e Macedo (2023) indicaram como variáveis limite, uma vez que

no malabarismo de fogo se impõem variáveis limites, quais: planos e vetores de direção, lógica do risco do instrumento, irregularidade do espaço,

mudanças de peso, tempo do fogo, improvisação específica, que interferem no desenvolvimento da técnica e na sua utilização em cena. (Gallo; Macedo, 2023, p. 7).

No caso dos números acrobáticos, por sua vez, essa complexidade pode ser considerada a partir de ações desenvolvidas em contato com o solo, que podem se desenvolver para ações que levam às evoluções que se propagam com o distanciamento do solo ou que resultam em exercícios calistênicos. Cabe marcar, contudo, que esses são apenas exemplos indicativos de possibilidades constitutivas de *unidades mínimas* para fazer parte do espetáculo; cada uma delas será desenvolvida de um modo específico, a depender do(s) propósito(s), do(s) próprio(s) artista(s) e de cada situação.

De todo modo, cabe marcar que as escolhas feitas pelo(s) artista(s) para a composição do número serão determinadas pela proposta do espetáculo, o qual, por conseguinte, respondendo a uma totalidade, também acaba sendo condicionado pela disponibilidade dos números.

Outra consideração interessante refere-se à comparação que Bouissac (1986) faz entre a constituição do número e a da fábula, ressaltando sua aproximação com estruturas narrativas que se aproximam de muitos contos tradicionais, de novelas, de romances, de folhetins, de filmes, como fator determinante que possibilita sentidos para a composição.

Dentro dessa perspectiva, o autor afirma que é possível identificar etapas progressivas no desenvolvimento do número que são comparáveis com as sucessivas transformações que acontecem nos contos e fábulas populares, os quais serão descritos aqui acompanhados de uma segunda terminologia, distinguida em itálico, por entender, condensar e melhor sintetizar cada etapa. Inicia-se com a identificação do herói, ou da *figura principal*, que aqui se entende que possa ser revelada de maneira concreta ou abstrata, seja através de um objeto, na exploração de um contexto fabuloso, de uma proposta discursiva, etc.

A prova de qualificação, ou *preparação*, que se relaciona com os exercícios que colaboram com aquecimento muscular, sendo uma situação introdutória para o consequente desenvolvimento do número. A prova principal, ou *qualificação do treinamento*, corresponde à realização das diferentes sequências escolhidas para compor o número e pode prever ações minuciosamente codificadas, parcialmente codificadas (quando há abertura para a improvisação) ou completamente baseadas na improvisação — o que pressupõe, entretanto, um roteiro estrutural dinâmico para guiar as ações, a exemplo do *canovaccio*.

As etapas sucessivas são a prova de glorificação, ou *preparação aos aplausos*, que geralmente se apresenta de maneira especial — por exemplo, o emblemático rufar dos tambores ou o chamado para acompanhar com palmas, que tensionam a realização do número pressupondo o *gran finale*; e, por fim, o reconhecimento do público ou *recepção*, etapa que se revela com a culminância do número e a reação com o público.

Com isso, pode-se dizer que o espetáculo de circo que propõe uma dramaturgia de atrações não se sustenta simplesmente na composição dos números individuais nem na direção dos artistas que atuam em cada composição, mas estrutura-se em um todo espetacular que liga materiais díspares e aparentemente sem nenhuma proximidade entre si, formando um todo orgânico — resultado de um conjunto significativo que, longe de buscar a equiparação entre as diferentes *unidades mínimas*, acentua suas diferenças.

Unidos por uma ordem criadora, cada número interage com os outros números dentro de sua própria complexidade, permeando e projetando o sentido de pertencimento à própria esfera do espetacular, onde a ação suscita o emocional em intensa relação com o público.

Se a dramaturgia dos números de circo, com sua *unidade mínima*, fundamenta-se principalmente na exibição de habilidades corporais, compreendendo um conteúdo tanto técnico quanto estético, a dramaturgia do texto é um processo poético que se sustenta na presença de um texto dramático. Este constitui um assunto complexo, que precisa ser tratado em um capítulo específico.



**5. DRAMATURGIA DE *O GUARANINO*
CIRCO IRMÃOS ORLANDINO**



5. DRAMATURGIA DE *O GUARANI* NO CIRCO IRMÃOS ORLANDINO

Este capítulo focaliza a dramaturgia do texto, se direcionando à análise da materialidade da obra *O Guarani*, adaptada por Luiz Medici para ser apresentada no circo Irmãos Orlandino, com base no texto homônimo escrito por José Martiniano de Alencar.

Destacar-se-ão, sob uma perspectiva discursiva, as condições de produção que possibilitaram constituição do discurso dessa obra, a qual passou por um processo de censura, no ano de 1944, sem absorver qualquer corte em mérito ao seu conteúdo. Deve-se lembrar que as condições de produção se vinculam às situações concretas, em que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e, assujeitando à língua, realiza um gesto de interpretação, assumindo uma posição dentro de uma formação discursiva.

O sujeito, aqui, além de produtor de um discurso, é considerado como um sujeito social, que se constitui numa relação de alteridade, sendo afetado pelo contexto. Vale marcar que a linguagem também pressupõe uma exterioridade na qual a língua se relaciona com a ideologia e produz sentidos por e para os sujeitos. Como funcionou a articulação da língua com a ideologia que propiciou a constituição do discurso de Medici através da dramaturgia de *O Guarani*? Essa foi a pergunta que direcionou o presente capítulo, que vai abordar as Condições de Produção dessa obra sobre o ponto de vista da Análise do Discurso, de linha francesa.

Primeiramente, no subcapítulo *O Enredo de O Guarani de Luiz Medici*, aborda-se essa obra, revelando aspectos de sua dramaturgia. No subcapítulo *O Guarani: Primeiras Impressões*, apresenta-se a procedência da obra, indicando que o texto que faz parte de um arquivo criado com o final da censura no Brasil. No subcapítulo *Condições de Produção do Discurso e da Censura em O Guarani*, aborda-se o processo da censura da peça, que não teve nenhum corte ou ajuste a ser feito após a avaliação censória. Por fim, o subcapítulo *O Guarani e as Condições de Produção do Discurso Enunciado* trata sobre as condições de produção da obra, localizando-a no tempo histórico de construção de seu enunciado.

5.1 O ENREDO DE *O GUARANI* DE LUIZ MEDICI

Antes de descrever o primeiro ato, Medici nos disponibiliza, de forma resumida, algumas informações sobre o espaço onde acontece a história – o Jardim do Castelo de D. Antonio de Martinz – que conta com uma cenografia composta por uma fachada posicionada do lado esquerdo e um banco. Além disso, traz a indicação de que a primeira cena inicia-se com o palco vazio, com a posterior entrada de Alvaro perseguindo Cecilia, que tenta roubar-lhe um beijo, com a desculpa de ser seu noivo, até que entram D. Antonio e Loredano. O texto dramático não especifica o tempo do enredo, mas pressupõe-se que seja o mesmo encontrado no livro de José Martiniano de Alencar, que indica se passar no século XVII, no ano de 1604.

Antônio saúda Alvaro chamando-o de sobrinho e pergunta como foi a viagem, que Alvaro responde ter sido exitosa. O diálogo prossegue até que Cecilia os interrompe para questionar sobre Pery, dando espaço para Alvaro iniciar o relato sobre um evento ocorrido na floresta.

Pery estava em luta com uma onça que ele muito queria capturar viva, com o objetivo de mostrar a Cecilia, mas acabou aprisionado também Rui Bento, que teria recebido a incumbência de procurá-lo e que foi solto somente após a insistência de Alvaro. Nesta cena, é possível observar as primeiras falas do vilão, que diz, à parte, a sua impressão sobre Cecilia:

ALVARO – Quando quiser, estarei as suas ordens meu tio.

LOREDANO – (A parte) Como é formosa, e nem sequer se digna lançar um olhar sobre mim.

CECILIA – Meu pai que novas me dá de meu bom Pery?

LOREDANO – (A parte) De seu Pery?

CECILIA – Desde ontem que o não vejo. Já mandei Rui Bento procurá-lo e até agora não apareceu.

Além dessas, destacam-se outras duas falas à parte do vilão, quando este é descoberto em uma conversa com Ruiz, ao planejar o roubo da fortuna de D. Antonio:

D. ANTONIO – Que procuras miseravel?

LOREDANO – (A parte) Maldição... espiava-me.

D. ANTONIO – Saia daqui.

LOREDANO – Mas eu...

ANTONIO – Cala-te. Não abras os lábios para mentir. Conheço o teu plano.

LOREDANO – (A parte) Fui descoberto.

ANTONIO – Mas deverás pagar bem caro a tua infame traição.

LOREDANO – Eu?

Após todos saírem, de acordo com a indicação do próprio autor, inicia uma conversa entre Bento, que tinha sido aprisionado por Pery no momento da captura da onça, e Cecília, que o tinha enviado para procurar Pery, que estava sumido há dias. Os dois tratam sobre a necessidade de castigar Pery por ele ter se colocado em situação de perigo e, nesse momento, surgem palavras que marcam um sentimento de dominação para com o indígena, com uma arrogância que indica a existência de certa “superioridade”, posteriormente reforçada em outras falas que demonstram atitudes de “subalternação” advindas do próprio indígena.

Na sequência, acontece uma troca de cena não convencional, pois, após a saída de Bento, o autor marca que devem permanecer em cena apenas Pery e Cecy, mas Pery ainda não tinha aparecido na história, a não ser através das falas de outros personagens, que comentaram sobre os seus feitos na captura da onça e na conversa sobre um eventual castigo que ele receberia por se colocar em situação de risco. Essa cena é um pouco mais longa que as outras, contendo falas muito extensas para o personagem de Pery, que declara um monólogo em resposta à pergunta de Cecília sobre o significado de seu nome.

No monólogo, o autor Luiz Medici acaba fazendo a inversão do discurso em relação à literatura, mas mantém-se próximo ao conteúdo do que acontece no capítulo IV, intitulado *Cecy*. Pery conta como foi o dia em que viu Cecília pela primeira vez, aludindo a ela como uma deusa, pois, em seu sonho, ele a vê como uma “virgem branca”, esta que desceu do céu e que ele teria que acompanhar na terra, sendo seu “escravo”.

PERY – De noite Pery teve um sonho. Virgem branca apareceu... estava triste e falou assim: Pery, guerreiro livre. Tu és meu coração, meu escravo! Tú me seguirás em toda a parte como a estrela grande acompanha o dia. Tomou seu arco beijou sua mãe e partiu. Ia ver guerreiro branco para ser seu amigo... e virgem branca para ser seu escravo. O sol chegava no meio do céu. Pery chegava também ao grande rio... Avistou de longe tua casa grande Virgem branca apareceu... Era Cecy a virgem que Pery tinha visto em seus sonhos. Não estava triste como da primeira vez... estava alegre... tinha deixado no céu a nuvem... e as estrelas.

A continuação desta cena é muito patética, pois, entre frases melosas e declarações, Pery entrega o seu coração a Cecília, que reconhece a sua dedicação para com ela. Além disso, acontece a resolução do significado do nome Cecy e o anúncio de Pery de querer estar perto dela. Na literatura é D. Antonio que esclarece o significado do nome Cecy, que na dramaturgia permaneceu como o mesmo sentido, que quer dizer “dor, mágoa”.

A cena seguinte é curta e tem apenas seis falas, metade de Cecília e a outra metade de Bento, que se mostra descontente por ter sido feito prisioneiro, enquanto Pery capturava a onça. Ele insiste em chamar Pery de escravo, enquanto Cecília o contradiz, rejeitando o termo, pelo fato de Pery estar ali por sua própria vontade. Neste momento, Bento alerta que a mãe dela a chama para dar explicações sobre a presença de uma onça no castelo.

A seguir, começa uma parte importante para a trama, dando início à realização de uma sequência de acontecimentos que preparam o espectador para a chegada do apoteótico desfecho, em que Pery e Cecília ficam juntos.

ANTONIO – Meus amigos, chegou a hora de submeter a prova vossa coragem. A imprudência de D. Diogo, meu filho, que involuntariamente matou um índio da tribo dos Aymorés, suscitou a revolta contra nós. A tribo dos Aymorés prepara-se para nos atacar. Porém, sendo insuficiente as nossas forças para resistirmos ao assalto resolvi que D. Diogo partirá para o Rio de Janeiro, onde irá solicitar o auxílio dos fidalgos portugueses.

D. Antonio deve enviar D. Diogo para o Rio de Janeiro e Loredano, que até então tinha apenas insinuado o seu instinto de maldade, irá preparar, convenientemente, a escolta de D. Diogo, enquanto Alvaro, permanece para lutar.

Loredano evoca Ruiz, que ainda não tinha aparecido, chamando-o de capitão. Na conversa, os dois falam sobre um pacto estabelecido entre eles para a tomada das minas de prata de D. Antonio. A meta é impedir a chegada do auxílio vindo do Rio de Janeiro, fato que pressupõe a morte de D. Diogo. A partir desta cena, a maldade de Loredano e o teor de suas investidas em Cecília se tornam mais fortes, como se pode ver na passagem abaixo:

LOREDANO – Adeus D. Diogo não voltará. Livrar-me-hei facilmente de Alvaro... e Cecília será minha. Soberba portuguesa! Nunca me dignastes com teu olhar!... Não quizestes compreender o meu amor ardente!... Compreenderás agora quanto maior e terrível será o meu ódio! TU me

despezas. Eu me vingó! Ahi vem D. Alvaro o feliz noivo de Cecilia Mas não será tua. Pelo Inferno o juro! Cecilia será minha ou de ninguem (SAHE).

Na cena sucessiva, Pery declara para Alvaro a sua desconfiança de uma eminente traição de D. Antonio de Martinz, aproveitando a situação para expressar a sua devoção a Cecilia, admitindo que, apesar de desejá-la: “és tu oh branco quem deve defender Cecy”. Neste ponto, a história fica um tanto confusa, pois o autor acaba misturando eventos completamente diferentes em uma mesma cena, que são a proteção de Pery para com Cecilia e a traição de Loredano. Essa fusão acaba desestabilizando a coesão da trama do enredo, a qual é recuperada com uma pergunta de Alvaro: “Um traidor?! Quem é? Diz-me o seu nome.” Pery não diz quem é, mas orienta Alvaro a matá-lo, argumentando que seria em defesa da mulher amada:

Um vil seductor arrasta-se como reptil asqueroso em volta da virgem maca de Cecy... Quer contaminar a sua candura, quer tornal-a sua... minar a sua vida... Tu hesitas! Não te moves... e a isto tu lhe chamas amôr? Chamas-lhe devoção? Mas não importa branco. Cecy continuará a dormir seu sono tranquilo em sua virgem maca sem precisar os perigos que a ameaçam porque eu como se fosse a sombra do seu corpo, velarei por ela... e juro-te branco que Cecy será salva porque Deus a protegerá e a defenderá Pery, o rei dos guaranys.

Alvaro desconfia da veracidade da informação de Pery, sem saber toda a trama de Loredano, que, naquele momento, aguardava Ruiz, que tinha ido executar a morte de D. Diogo. Ruiz retorna e surpreende Loredano que está confabulando em voz alta sobre a possibilidade de ser o único a ficar com as riquezas de D. Antonio, além da filha dele, caso o plano de matar D Diogo falhasse. Loredano recebe a confirmação de que o trabalho foi feito e, assim, começam a falar sobre a invasão ao castelo antes do ataque dos Aimorés, a qual, se falhasse, acionaria o plano B, que se revelaria em um acordo com os próprios Aimorés.

D. Antonio tem conhecimento das intenções de Loredano, o qual nega a sua traição. Antonio insulta Loredano e no momento de deflagar um golpe, surge Pery, que interfere; entram então Ruiz e Bento, comparsas de Loredano, que o retiram de cena. A finalização do ato acontece com Pery reagindo à escolha de Antonio de deixar Loredano ir embora.

O segundo ato começa com Cecilia que, de acordo com as rubricas, entra com um livro na mão, dizendo que D. Diogo assim, como Alvaro, tinham morrido. Aqui podemos notar mais uma suspensão abrupta no fato de não ter tido até então alguma fala ou à parte que aludisse ao

início do combate e ao conseqüente fim trágico do prometido noivo e do irmão. O fato é que a morte de Alvaro abre alas para Pery, que passa a ser considerado nas falas de Cecilia:

CECY – Como é triste a minha vida! Meu irmão partiu. D. Alvaro a quem meu pai me havia prometido como noivo, morreu combatendo contra os Aymorés... Pery... Pery?... Mas porque tremo eu a pronunciar este nome?... e por mais que procure distrair-me com a leitura... o nome... a imagem de Pery. Porque não es christão como eu? Porque tens uma religião que não é a minha?! (Vae sentar-se abre o livro e lê): “Amor. Sublime poesia de nossa vida! O amor é um dom do ceu, ele cobre esta terra de rosas gentis”. Que belas palavras!

A cena segue com Pery oferecendo uma flor a Cecilia. Daí ele informa que os homens fiéis ao pai dela são poucos, portanto seria complicado vencer os Aimorés. Nesse momento, seguem-se duas longas falas. A primeira é a de Pery, que conta uma história que marca um ar de premonição na cena: em seu sonho Samur, uma onça que cresceu junto com Pery aos cuidados do seu pai, protegia Cecilia, que dormia. Nesse momento ele vai ao socorro de D. Antonio que estava sendo ameaçado por uma serpente, que claramente não tinha condição de enfrentar, e ele lança-lhe uma flexa, atingindo o réptil e salvando o pai da moça da morte.

Pery reconhece que o sonho que tivera remete ao “prenuncio de funestos acontecimentos”, mas tranquiliza Cecilia, dizendo que ele estará ali para cuidar dela, ao ponto de salvá-la até mesmo das “garras de mil mortes”. Cecilia agradece as palavras de Pery e declara que ele não é um selvagem, pois tem o “coração mais nobre”, sendo ele “o reflexo da verdadeira alma brasileira”. Com a previsão de um temporal, Pery sai de cena, dizendo que iria para sua cabana na floresta, lugar com que estaria acostumado e que não trocava por uma vida no castelo.

Na cena seguinte, é a vez de Cecilia pronunciar um monólogo extenso. Em tom de poesia, fala de um príncipe belo e triste que, mesmo sendo amado por todos, não queria amar, até que um dia encontra o seu destino em uma pobre donzela. Daí, Cecilia chama Pery para ocupar os seus sonhos, declarando que “Todos devemos amar!...”. Nessa cena, fica claro que o príncipe da poesia é Pery e que os seus suspiros expressam o seu desejo de estar com o índio, em um sentimento quase melancólico, que se apraz somente com presença do amado.

Loredano entra em cena dizendo que o seu amor por Cecilia deveria purificá-lo, e logo se dá conta de que o objeto de seu desejo está ali a dormir, fato que o leva a declarar toda sua vontade de tê-la, em tom de possessão, objetificando-a em sua fala: “que devaneios são estes?! Ella está aqui em meu poder... sim Cecilia... finalmente és minha”. Loredano tem uma fala que

acaba se ligando à acena anterior, ao dizer que Pery não estaria ali para salvá-la, como salvou o pai dela. Quando Pery salvou o pai de Cecília? Justamente no sonho em que ele lança a flecha para salvar D. Antonio da serpente.

Cecília acorda e, surpreendendo-se com a presença de Loredano, retruca a fala dele, que se sustenta na argumentação de que sempre a havia amado, embora “sempre altiva te esquivastes”. Cecília grita por socorro, chamando D. Antonio e Pery. Seu amado chega primeiro e se mostra pronto para salvá-la; contudo, no instante de matar Loredano, Cecília o impede, dizendo que ele é um cristão.

A cena termina com a indicação de Luiz Medici para Loredano sair, mas depois prossegue com mais um corte brusco, sem nenhum ajuste; entra Ruiz, procurando Loredano, para dizer que a situação está ficando complicada e que os Aimorés estão se preparando para entrar no Castelo. Antonio se reúne com os homens que supostamente são fiéis a ele e pede para que tenham coragem para enfrentar uma provável morte.

Na sequência, D. Antonio anuncia que ateará fogo ao castelo e a tudo que ali existe, inclusive Cecília, sepultando tudo nas ruínas. Para que isto aconteça, ele faz um pedido à Cecília:

ANTONIO – Tu deves ignorar o meu projeto porque é terrível! Cecília obedeceras a minha última vontade?!

CECILIA – Sim meu pae! Que devo fazer?!

ANTONIO – Beber este narcótico! Qu acordarás salva, ou dormirás eternamente. Terás coragem de beber?!

CECILIA – Não sou eu a filha de D. Antonio de Maritz?! Não corre em minhas veias o nobre sangue dos intrepidos portugueses?! Dê-me o narcótico, meu pae. (Bebe)

ANTONIO – Querida Cecília, és digna do teu nome!...

CECILIA – Tarda muito o somno?! Não me deixe só, meu pae! Porque não está aqui também Pery? Que ingrato, nos abandona no momento do perigo! A sua presença dar-me-ia maior coragem.

ANTONIO – Com certeza andará a procura de algum meio para nos salvar... mas tudo será inútil.

CECILIA – Pobre Pery. Quanta afeição... que nobre coração possui... Meu pae... o sangue gela-se em minhas veias... sinto fugir-me a vida... falta-me o ar...

ANTONIO – Coragem minha filha... (Conduzindo-a para o divan)

Cecilia bebe o narcótico e entra em sono profundo. Nesse momento, aparece uma fala de Loredano, que está fora da cena, o que dá a entender que seja feita por um narrador; porém não fica claro se é o próprio D. Antonio quem lê a carta ou se é uma voz externa que lhe diz para entregar Cecilia.

Pery entra em cena, vê Cecilia dormindo e começa a declamar outro longo monólogo que fala sobre a inocência da amada, que repousa sem sentir o perigo. Ele declara abertamente o seu amor, de modo tal que até faz lembrar Shakespeare, em uma cena de Romeu e Julieta:

PERY – Cecy... Cecy... dorme... dorme... o somno da inocência! O céu benigno concede-te a felicidade de dormir neste terrível momento sem pressentir os perigos que te ameaçam... Mas dorme em paz ó virgem branca que si for possível salvar-te Pery te salvará... ou em ultimo extremo Pery morrerá com Cecy... porque a sua vida a ti é consagrada.

Envolto em todo esse amor, Pery não diz ser um selvagem e mostra o medo que ele tem de manchar a candura da amada “beijando a tua celeste fronte”. A cena fica muito dramática quando Pery acha que Cecilia está morta, mas chega D. Antonio para esclarecer, dizendo que foi ele quem a colocou naquele estado, fazendo com que ela bebesse “um narcotico para que não possa ser testemunha do nosso fim”.

No seguimento dessa cena, D Antonio conta o seu plano de explodir o castelo, afirmando, mais uma vez, que as ruínas sepultarão não apenas ele, mas também a sua filha e todos os seus inimigos, omitindo a existência da esposa, que nessa adaptação não existe, senão por um comentário feito no início da peça, quando Bento fala com Cecilia sobre a presença da onça no castelo: “E quem ia pagando o pato era eu. Quem lhe vai dar o pago é a senhora sua mãe a quem eu contei tudo. Ella está furiosa por elle ter trazido para o castello a tal onça”.

Antônio pede para Pery voltar para a sua tribo, mas ele não quer ir por causa de Cecilia, e volta a repetir que, se ela morrer, ele também morrerá. Pery tem a ideia de dar o seu arco para D. Antonio ir negociar com o chefe dos Aimorés; todavia isso é apenas uma desculpa, pois o que ele quer mesmos é que D. Antonio saia, para que ele possa matar Loredano.

Loredano entra no castelo ao sinal de Pery, sem saber que é uma armadilha, e ao encontrá-lo, se dá conta da situação e começa a chamar D. Antonio. Pery mostra os barris cheios de pólvora que ele fará explodir e diz que todos morrerão, inclusive ele e Cecilia, e que depois

suas almas “voariam para a mansão celeste”, englobando uma fala que dá a ideia de estar destituído de sua crença, aceitando os preceitos cristãos.

Mas D. Antonio volta, pois os Aimorés já tinham entrado no castelo. Pery declara o seu amor por Cecilia e D. Antonio fica absorto, entretanto, aceita, dizendo “Tu não és um selvagem... Tu tens um coração mais nobre do que qualquer fidalgo... És um símbolo da futura nação brasileira.” O que D. Antonio não esperava era que Cecilia acordasse naquele momento e também declarasse o seu amor por Pery, que pede para salvá-la, recebendo o consentimento de D. Antonio. Nesse momento, pela primeira vez, aparece uma fala sobre o Brasil como lugar de belezas e riquezas naturais:

PERY – Queres a vida Cecy? Pery te salvará... Mil obstáculos tenho vencido sempre, hei de vencer este também. O ceu me dará as forças, vem Cecy. Nós fugiremos juntos. Cunduzir-te-hei pelas florestas virgens, embalsamadas, deste meu bello Brasil, onde tudo é amor, poesia! Conduzir-te-hei a minha mãe... a minha tribu onde serás Deusa, adorada pelo teu Pery... Serás a rainha dos Guaranis.

CECY – em toda a parte, e sempre te seguirei, oh meu Pery.

D. Antonio os abençoa e volta para terminar a briga com Loredano e com os Aimores. Ele dá em um tiro nos barris de pólvora, provocando uma explosão que também detona a apoteose final, que mostra Pery e Cecilia juntos e envolvidos nas bandeiras brasileira e portuguesa.

5.2 O GUARANI PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Redigida para o Circo Irmãos Orlandino, *O Guarani* é uma composição feita pelo circense Luiz Medici em 1944, com base na obra literária homônima de José Martiniano de Alencar, escrita em 1857. O texto, adaptado para ser representado em dois atos, é um drama com traços estilísticos do romance⁶⁴ cortês, e conta uma história que não se distancia inteiramente daquela do texto literário, que consiste em uma narrativa de ficção, um romance romântico indianista.

Na adaptação de Medici, observa-se que a lógica interna do enredo foi mantida, dando-se a ênfase a aspectos marcantes do conteúdo do texto literário, sem se preocupar com a possibilidade de instaurar um estatuto de veracidade. É interessante destacar que, ao falar sobre a obra de Alencar, diferentes autores também marcam que o autor não buscou a verossimilhança, mas, que, ao contrário, deu ênfase à coerência da estética romântica, constituindo personagens estilizados e marcadamente carregados de estereótipos que, em linha com a descrição de Carvalho, podem ser equiparados

a cavaleiros medievais⁶⁵, representam os nossos primeiros super-heróis. Como na narrativa de ficção o compromisso é com a sua coerência interna, não é justo criticar o romancista por ter sacrificado a verossimilhança em nome da coerência estética romântica. Aliás, o próprio Alencar apresenta sua defesa no prefácio de *O Guarani*: “No *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar”. (Carvalho, 2009, p.49)

Ainda que Alencar não tenha investido no sentido da verossimilhança dos personagens, decerto ele não economizou em descrições de grande apelo visual, que propiciaram o contato direto do leitor com uma realidade plausível, desenhando uma imagem do contexto do Brasil e do brasileiro em situações que podem até incitar um sentimento de verdade.

Essas descrições são consideradas de grande importância para a composição da dramaturgia, seja para a estruturação do cenário, dos personagens, dos figurinos ou dos elementos de cena; todavia, observa-se que Luiz Medici, ao adaptar a obra para o circo Irmãos

⁶⁴ No apêndice C são abordadas algumas questões referentes à especificidade do gênero romance, com algum argumento sobre o seu surgimento e desenvolvimento na Europa antes de chegar ao Brasil.

⁶⁵ Ver apêndice C.

Orlandino, optou por certa economia nessas descrições, deixando de oferecer detalhes de elementos fundamentais, inclusive, para a construção dos personagens.

Acredita-se que a escassez desses dados pode indicar diferentes situações: que Medici optou por redigir um texto mais enxuto para ser avaliado pela censura, promovendo uma autocensura, que era uma prática recorrente no trabalho dos dramaturgos circenses, como mostrou Costa (2006); que a adaptação foi pensada de modo a não limitar o trabalho artístico do diretor que iria montar a obra; ou mesmo que a adaptação foi redigida seguindo o princípio da economicidade e da praticidade de datilografar menos caracteres. Cabe dizer que a existência de poucas rubricas acabou determinando um retorno recorrente à obra literária para acessar alguma explicação ou descrição, ainda que o cenário poético visual pudesse ser descrito pelas ações relatadas no texto.

Além disso, é perceptível que o autor realizou a fusão de alguns trechos de capítulos da literatura em uma única cena, determinando diferentes suspensões abruptas que causam um certo estranhamento, mesmo em alguém que conheça bem a história, devido à expectativa, de algo que está faltando.

É preciso marcar que esse fato pode ser o resultado de um “arranjo circense”, que decorre de um ajuste do texto, em relação às necessidades da representação. Entretanto, cabe citar que talvez tenha sido a própria difusão da obra literária nos cenários nacional e internacional que estimulou o autor a optar por liberar o texto de muitas indicações sobre os personagens, os quais mantiveram características equivalentes àquelas do texto literário.

Com isso, pode-se considerar que os personagens foram determinados por uma constituição plana, pois, como indicado por Forster (2002), apresentam apenas alguns atributos, revelando uma constituição pouco complexa e podendo ser reconhecidos por características típicas e invariáveis. Em sintonia com as palavras de Ortiz (2023, p.28) ao falar do teatro goffmanniano, pode-se dizer que os personagens foram pensados para representar “papéis sociais, no lugar de viverem suas individualidades. Cada personagem é um estereótipo, e a inter-relação entre eles equaciona o sentido final da peça”.

A literatura, além de oferecer uma tipificação para o indígena, no personagem Peri, e para a donzela, na personagem Cecília, traz diversos elementos que atribuem qualidades a essas figuras na história, destacando características físicas, vestimentas, personalidade, classe social, atividades desenvolvidas, questões morais e ideológicas – informações que, na dramaturgia são

detectadas pela leitura global, pois não aparecem em nenhuma didascálica ou em qualquer descrição específica.

Assim, a literatura de Alencar descreve romanticamente esses personagens, os quais destacam os seguintes aspectos: Peri é um índio na flor da idade, de estatura alta, delgado e esbelto; sua pele é cor cobre, seus cabelos pretos e lisos cortados rente, os olhos grandes e pretos, com os cantos erguidos, a boca forte e bem modelada, com dentes alvos, em um rosto pouco oval que reflete a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. Suas mãos são delicadas, as pernas ágeis e sustentadas por pés pequenos. Com relação à vestimenta, o autor descreve a túnica de algodão que cobre seu corpo até o meio da perna e um cinto, feito de penas, que envolve a cintura; na cabeça, indica a existência de uma fita de couro adornada com duas plumas de ema.

Quanto à personagem Cecília, Alencar (1857) a descreve como uma linda moça de grandes olhos azuis, lábios vermelhos e úmidos, de pele branca com bochechas rosadas. Diz que suas mãos são pequenas, seus cabelos louros e a alma inocente, e enfatiza que ela tem um coração de moça de 18 anos e uma beleza delicada, de contornos suaves. A vestimenta, se destaca um vestido branco com um saiote azul, acompanhado por um broche na cintura.

Na dramaturgia, Peri reúne as qualidades do herói, sendo o mais forte da tribo e o rei dos Guaranis; mas também pode ser indicado como anti-herói, se tomarmos as considerações de Gancho (1991) quando diz que, na literatura brasileira, é mais comum a representação de um heroísmo que surge como vítima das adversidades e de defeitos de caráter, aspecto que encontramos em abundância na narrativa.

Ao longo da história, ao mesmo tempo em que é um guerreiro e líder da tribo dos guaranis, Peri é submisso, apaixonado e aprisionado em sua boa fé. A sua relação com os portugueses é de subalternação: o selvagem, que se localiza como personagem positivo; um cavaleiro medieval entendido, contraditoriamente, em posições de destaque e em situações que ressaltam uma ideia de cultura de menor importância.

A luta desse personagem volta-se para o bem, especialmente para aquilo que faz bem a sua idolatrada Cecília, que aparece como uma heroína, sendo uma personagem que destaca as marcas de sua origem portuguesa, ao passo que reúne aspectos que remetem a uma cândida ingenuidade e a uma factual fragilidade feminina, sendo preponderantes a obediência incondicional ao seu pai e o temor ao deus cristão – aspectos valorizados em uma moça, aproximando-a de um ideal feminino romântico, de caráter medieval.

Em resumo, esses dois personagens podem ser descritos da seguinte maneira: Cecília, mulher portuguesa, filha de fidalgos que estavam no Brasil para explorar as riquezas da terra e exportá-las com a benção da Coroa, e Pery, um índio, guerreiro, de gentileza selvagem, herdeiro do trono da tribo Guaranis. Os dois são citados em diferentes textos como a representação da semente que deu origem ao povo brasileiro, aspecto bem representado na dramaturgia, que termina com a exibição das bandeiras brasileira e portuguesa.

Além dessas duas personagens, Medici destacou mais seis figuras dramáticas para compor a peça, todas elas com características específicas, assim como os supracitados: Antônio, o pai de Cecília, um homem nobre alicerçado nos preceitos cristãos que impõem regras moralizantes para a filha; Loredano, o vilão da história; Alvaro, um bandeirante, primo de Cecília e descrito como seu pretendente; D. Diogo, irmão de Cecília; Ruiz e Bento, que ajudam o vilão.

A distribuição dos discursos na peça não é muito equilibrada, evidenciando que o peso da participação de cada personagem no enredo varia muito, com destaque para os principais. Pery e Cecília contam com oitenta e seis (86) e noventa e uma (91) falas respectivamente – quantidade se inverte se observarmos o volume dessas falas, uma vez que as falas de Pery são mais densas e longas. Para os outros personagens, as falas foram divididas da seguinte maneira: D. Antônio e Loredano detêm, respectivamente, sessenta e duas (62) e sessenta (60) falas, enquanto Ruiz tem vinte e seis (26) e Alvaro, vinte e quatro (24). Os demais personagens têm uma quantidade muito reduzida de falas, sendo cinco (05) falas para Bento e somente três (03) para D. Diogo.

Quadro 3: Resumo de distribuição das falas dos personagens

	1	2	3	4	5	6	7	8
Personagens	Pery	Cecilia	D. Antonio de Martinz	Loredano	Ruiz	Alvaro	Bento	D. Diogo
Caracteres sem espaço	15.600	5.839	5.498	4.157	1.735	1.745	539	291
Palavras	3374	1244	1149	851	369	378	136	57
Falas	86	91	62	60	26	24	5	3

Fonte: Elaborado pela autora

O nome Guarani se manteve como no romance publicado em 1857, exceto pelo acréscimo do artigo masculino que o precedeu e da letra “i”, que foi substituída pela letra “y” nesta versão da dramática.

Cabe lembrar que a peça apresenta elementos representativos que são de fundamental importância para a compreensão do discurso do texto dramático, mas que, provavelmente, já foram analisados ou discutidos em outros campos, sendo difícil expor algum dado que não tenha sido abordado anteriormente.

Tendo presente essa consideração, é interessante comentar sobre o título da peça, *O Guarani*, que constitui sentido não apenas para vivificar o enredo, mas se liga ao contexto real de produção da obra por se referir ao nome de uma tribo indígena nativa da terra brasileira, antes da introdução dos costumes europeus, a partir do século XVI. O nome Guarani, apresentado sem o acréscimo de um adjetivo, compreende uma comunidade cultural específica e, neste caso, tipifica e localiza o personagem principal na comunidade indígena da tribo dos Guaranis, da qual ele faz parte, mas também o identifica como um indivíduo autóctone e bem integrado ao contexto e à comunidade que participa.

Cabe marcar que na literatura é possível encontrar uma indicação para o sentido desse nome, que Alencar (1857) indica ser uma referência ao indígena brasileiro, uma raça que conquistou o Brasil antes da chegada dos portugueses. Segundo o próprio autor, os cronistas identificavam esse povo indiscriminadamente como Tupi, mas “esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que fallavão [*sic*], e que naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação, antes de sua divisão”. (Alencar, 1857, p.171).

5.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO E DA CENSURA EM *O GUARANI*

Luiz Medici redigiu diferentes peças para serem apresentadas no contexto circense, em um momento histórico específico em que os criadores precisavam submeter as suas obras para uma avaliação que, por fim, poderia determinar a sua aprovação, a aprovação parcial ou a proibição da veiculação do produto artístico.

As condições de produção⁶⁶ do discurso nessa época, 1944, o tempo do enunciado, remetem à censura, um período em que a arte foi considerada um instrumento que possibilitava a difusão de ideais do Estado, o qual se empenhou, fortemente, na busca de constituir uma ideia de Brasil e de brasileiro. Para empreender tal visão, foi fundamental o suporte de diferentes instituições, as quais participaram ativamente desse processo, orientando a distribuição dos produtos artísticos que poderiam circular na sociedade e, conseqüentemente, exercendo o controle concernente à produção de sentidos.

A censura no Brasil seguiu uma longa jornada antes de se constituir como um instrumento estruturado dentro do Estado; seu mecanismo envolveu ações expressamente marcadas por subjetivações, até ser sistematizado, com o suporte de regulamentos e decretos de lei que impuseram regras, regulamentando o setor.

O Departamento de Imprensa e Propaganda criado em 1939 – que, como informa Macedo (2013), se ocupava em avaliar o conteúdo das produções teatrais, do cinema, das diversões públicas, etc. – foi um marco exemplar na organização de um sistema de controle do Estado sobre a sociedade brasileira. É lógico que, ao longo do tempo, muitos outros mecanismos foram instituídos, até que a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil, em 1988, determinou a extinção desta prática, subtraindo a necessidade de as obras passarem por uma avaliação censória.

Um desses mecanismos foi estabelecido pelo Decreto 20.493/1946, que determinou que, antes de ser apresentada ao público, qualquer peça ou número de variedades deveria requerer

⁶⁶ As Condições de produção têm um lugar importante na Análise do Discurso, se destacando na análise da situação em que são produzidos os discursos e no modo como os sujeitos estão envolvidos na interlocução, compreendendo os enunciados, a situação imediata e, de modo abrangente, o contexto e a ideologia social. Dentro dessa perspectiva, Macedo (2013, p.74) avalia que “as Condições de Produção buscam compreender o discurso avaliando o contexto histórico, os interlocutores do discurso, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do assunto que está sendo tratado”.

uma avaliação por escrito. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) era o setor responsável por conduzir os ajuizamentos, sendo os censores subordinados ao chefe de polícia.

Todas as obras submetidas ao SCDP eram protocoladas e, ao finalizar o processo, eram arquivadas. Com o final da censura, essa documentação se tornou um material frutivo para a composição do Arquivo Miroel Silveira⁶⁷.

Miroel Silveira foi um professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) que, atentando para a informação de que os processos e peças acumulados durante o período da censura teriam um fim incerto, provavelmente descartados e incinerados, recuperou essa documentação. Até pouco tempo atrás, a citada instituição custodiava esse acervo, o qual foi, atualmente, transferido para Arquivo Público do Estado de São Paulo⁶⁸, onde integra o Banco de dados do Serviço de Censura Teatral.

A obra *O Guarani* que aqui se trata, passou pela avaliação censória, mas não recebeu nenhuma indicação de alteração. Esta peça faz parte do Miroel Silveira, onde também constam outros títulos que ressaltam o nome de Luiz Medici como solicitante e como autor. Nascido em São Paulo de pais italianos, Medici, além de ator, foi proprietário do circo Teatro Medici. Ele nasceu em 1887 e viveu até o ano de 1951, sete anos depois da obra dramática *O guarani* ter sido apresentada à censura para avaliação censória.

Como solicitante aparecem as seguintes obras: a comédia *O dinheiro do Trouxa*, de autoria de Francisco Collazo, em um requerimento de liberação para uma produção da Companhia Miramar, em 1944, e o drama *Pomba do Mato*, escrito por Nestor Gonçalves para ser apresentado no Circo Teatro Medici, em 1949.

Além das referidas solicitações, Luiz Medici aparece como autor nas seguintes obras: o drama *Justiça de Deus*, em um requerimento de Paulo Cesar, para ser apresentado no Circo

⁶⁷ Costa (2010) realizou um estudo aprofundado no Arquivo Miroel Silveira que pode ser lido em sua tese de pós-doutorado; a autora traz informações detalhadas sobre o arquivo e sobre muitos documentos nele guardados. Para mais informações sobre o Arquivo Miroel Silveira ver: COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro - uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*. 2010. 245 f. Tese (Pós-Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

⁶⁸ Para ter mais informações sobre o Arquivo Público do Estado de São Paulo, visitar a página: <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/diversoes-publicas;isad>.

Teatro Nova York, em 1945, e a comédia *Quando os filhos Absorvem*, em um requerimento de René Fernandes, para ser apresentada no Circo Teatro Piolin, em 1946.

De acordo com Costa (2010), nesse arquivo constam 6.137 processos de censura, que resguardam o período compreendido entre os anos de 1927 e 1967. Do número total dos processos encontrados, a pesquisadora destacou que 1088 são solicitações de apreciação feitas especificamente por empresários ligados aos circos, que pretendiam apresentar obras dramáticas como parte da programação.

A submissão de *O Guarany* à censura compreende um documento de trinta e três (33) páginas que traz a descrição completa da obra e o processo de avaliação, além do parecer integral do censor que avaliou a obra. Ademais, cabe marcar que esse processo tem em seu corpo duas solicitações referentes à obra *O Guarany*.

A primeira, de 1936, indicada como uma adaptação da ópera *Il Garany* de Carlos Gomes, foi um requerimento de avaliação censória feito por Luigi Billoro, da Empreza Artistica Theatral Ltda, para que a obra pudesse ser representada pela Companhia Lyrica Official, no Theatro Municipal de São Paulo.

O parecer disponibilizado pela Delegacia de Costumes de Censura Theatral deliberou sobre a aprovação dessa versão do texto no mesmo dia em que foi feita a solicitação de censura, em 17 de setembro de 1936. De acordo com o censor Ulysses Terral, o parecer de aprovação do texto foi sustentado pelo artigo n. 190 do Regulamento Policial. O certificado de censura com o número 1.566 foi emitido um dia depois, em 18 setembro de 1936, com a assinatura do mesmo censor.

A segunda solicitação que integrou esse processo foi feita oito (08) anos depois, em um requerimento em que o artista circense e empresário Orlandino Leite pedia liberação para apresentar uma adaptação da “peça Theatral *O Guarany*” no circo Irmãos Orlandino. Para dar andamento ao pedido de censura, foi requerida ao solicitante a inclusão de mais uma via da peça, requisito normativo obrigatório demandado para o seguimento dos processos, e a autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)⁶⁹.

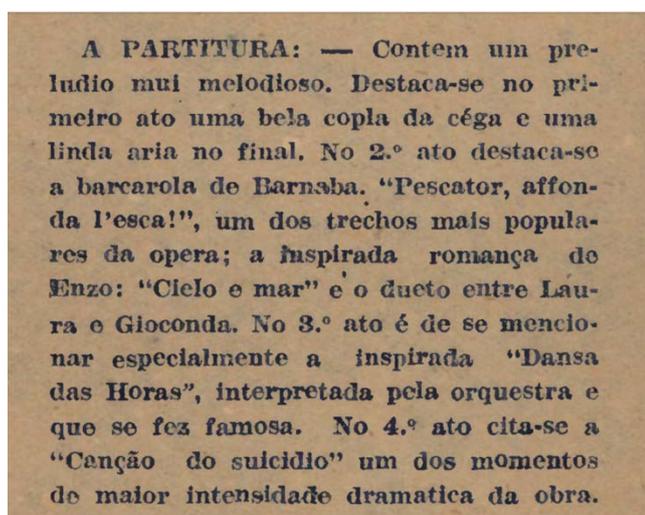
⁶⁹ A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT foi fundada em 1917 por um grupo de artistas e intelectuais, com o objetivo de atuar em prol da defesa dos direitos autorais. Para mais informações, ver: <https://sbat.com.br>.

Esses documentos foram devidamente entregues ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, Divisão de Turismo e Diversões Públicas, fato que permitiu a emissão do certificado de censura da peça no dia 10 de outubro de 1944, sob o protocolo de numeração 1058. A avaliação do censor Geraldo Russomano definiu que a obra dramática estava apta para ser representada, determinando a total aprovação de seu conteúdo para apresentação pública, sem mencionar qualquer exigência de corte ou correção no escrito.

Observa-se que as duas obras derivam de processos diferentes que foram reunidos em uma mesma pasta, provavelmente por terem sido consideradas solicitações de adaptação de uma mesma obra. Esse dado é identificável tanto pela data dos registros dos prontuários, como pelas numerações impressas na certificação. Outrossim, cabe citar que não foi possível identificar se a junção desses requerimentos foi feita pela própria censura, ou se foi resultado da catalogação posterior que resultou na organização do atual Arquivo.

Cabe observar que o primeiro texto é identificado apenas como *Guarani*, nome que não aparece precedido do substantivo masculino “o”. As descrições em mérito ao conteúdo trazem um dado interessante, pois denunciam a fusão de parte de duas criações diversas como se fossem da mesma obra. Primeiramente é interessante a sinalizar a presença de uma partitura, que aparece como um relato sumário de um roteiro que traz apenas alguma indicação sobre a música que seria utilizada na representação, como se pode ver na Figura 13 abaixo.

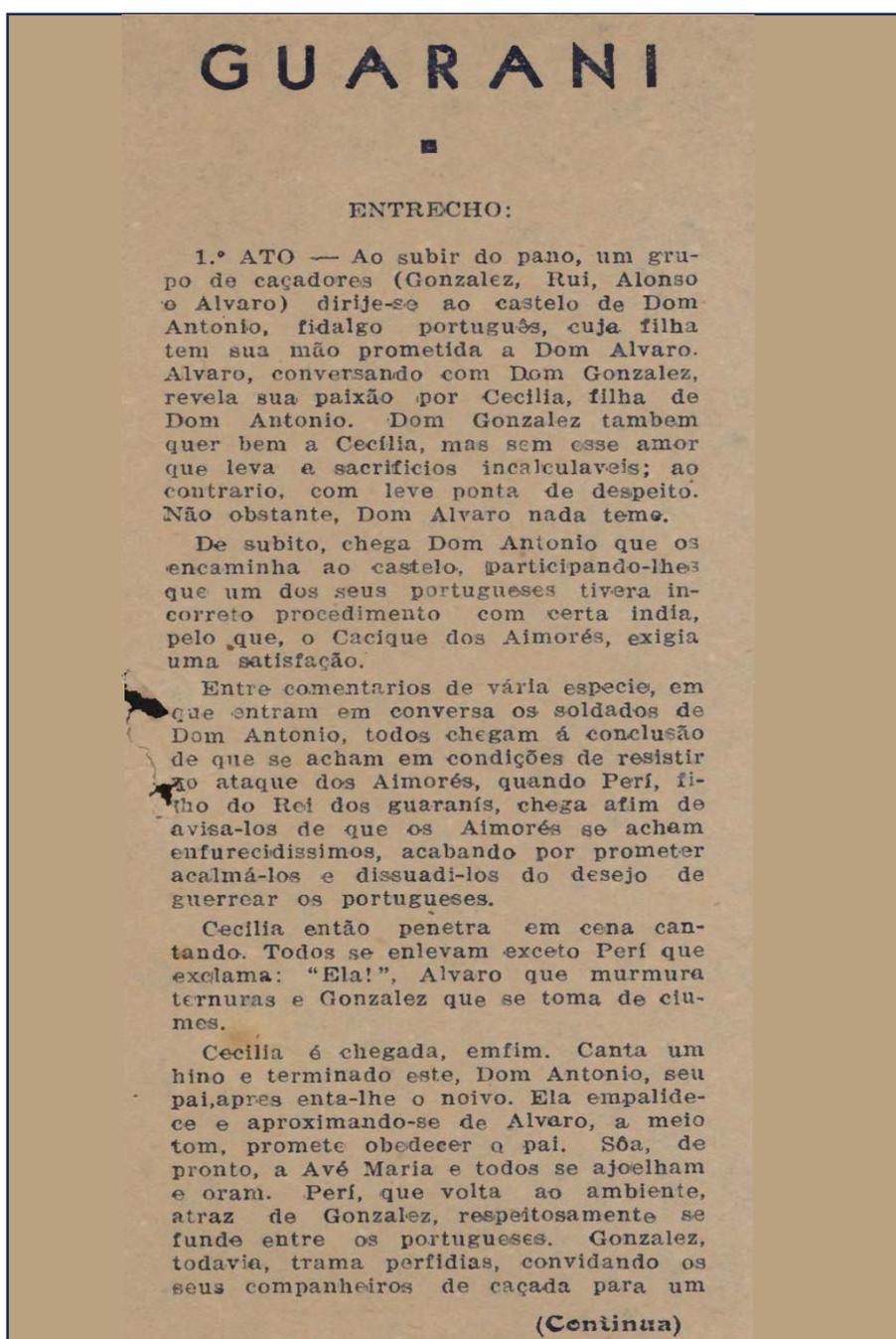
Figura 13: Trecho Peça Guarani - Partitura



Fonte: Processo de censura da peça *Guarani*
Arquivo Público do Estado de São Paulo
Banco de dados do Serviço de Censura Teatral

Ademais, a narrativa da obra foi apresentada em um entrecho também resumido que, inicialmente, traz algum dado referente ao *Guarani* e, ao final da página, é suspenso com o termo “continua”. A continuação na coluna seguinte, contudo, não trouxe novos dados a respeito do *Guarani*, mas de uma outra obra, que também pode ser identificada no roteiro da partitura, quando marca a presença do “dueto entre Laura e Gioconda”.

Figura 14: Trecho da Peça Guarani até a suspensão "continua"



**Figura 15: Trecho de Guarani após o “continua”,
com a descrição da ópera Gioconda**

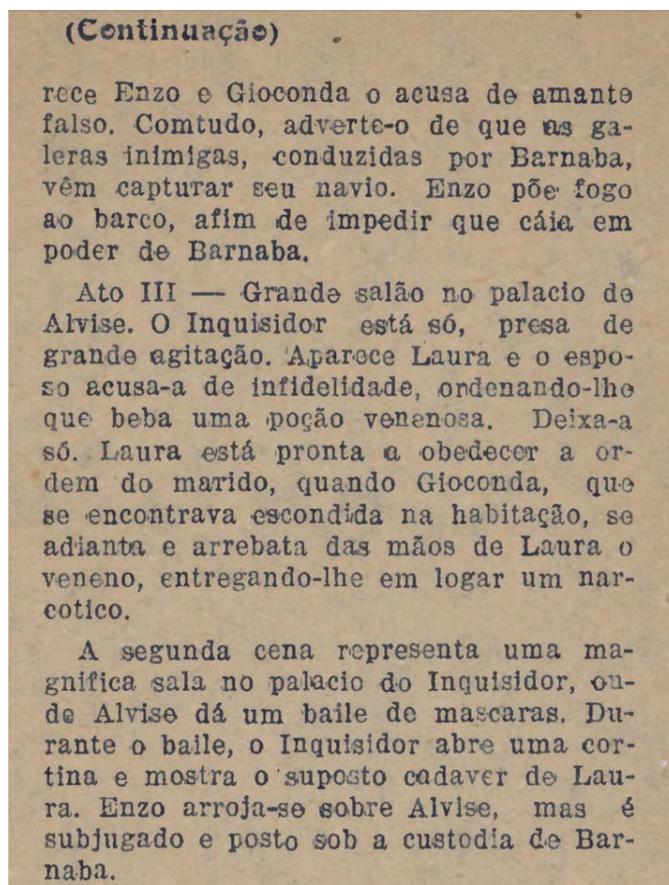


Imagem extraída do processo de censura da peça Guarani
Arquivo Público do Estado de São Paulo
Banco de dados do Serviço de Censura Teatral

La Gioconda é uma ópera de origem italiana, escrita por Amilcare Ponchielli, em 1876, com libreto de Arrigo Boïto, que tem como personagens principais: Laura (Mezzo-soprano), Enzo (Tenor), Alvise (Baixo), Barnaba (Barítono), Gioconda (Soprano), La Cieca (Contralto).

É interessante destacar que *La Gioconda* de Ponchielli é uma composição contemporânea ao *O Guarany* de Carlos Gomes; ambas foram apresentadas no Teatro Alla Scala de Milão na mesma década, tendo grande sucesso de público. A ópera de Carlos Gomes estreou em março de 1870 e a Ponchielli, em abril de 1876, fato que aproxima as duas obras. Ademais, cabe destacar que esse período foi muito promissor para o gênero, pois,

Na década mais importante da transição velho/novo no melodrama italiano do século dezenove, que vai de 1870 a 1879, Carlos Gomes foi o compositor que mais teve óperas estreadas no Scala, maior teatro italiano. E o compositor de óperas italianas mais representado neste teatro, depois de Verdi. Tais predominâncias dariam margem a uma progressiva reação contra o estrangeiro. (Góes, 1996, apud Brandão, 2009, p.111)

Já o segundo texto que consta no processo destaca a adaptação completa de *O Guarani* feita por Luiz Medici. É possível observar que os personagens principais que compunham a obra são os mesmos que aparecem na ópera de Carlos Gomes e na literatura de Alencar, exceto pelo vilão, que na ópera vai ser um espanhol chamado de Gonzalez, no lugar do italiano Loredano. São eles: D. Antonio de Maris (baixo), Cecília (soprano), Peri (tenor), D. Alvaro (tenor) Gonzales (barítono).

5.4 O GUARANI E AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO ENUNCIADO

Como sinalizado no capítulo anterior, ao passar pela avaliação censória, a adaptação de *O Guarany* de Luiz Medici não recebeu nenhuma indicação de modificação no texto, o qual foi aprovado completamente pelo censor Geraldo Russomano. Esse dado é um fato interessante, pois conduz a supor que a obra estava em conformidade com a ideologia vigente e a ponderar que Medici, enquanto formulador e adaptador da obra dramática, foi interpelado pela ideologia então em voga, assujeitando-se à língua para se constituir como um Sujeito-Autor.

A ideologia aqui é considerada como um conjunto de ideias de regulação social, que são postas para fazer o sujeito acreditar ser livre para determinar suas escolhas. É na ideologia que apreendemos o movimento da vida, diz Althusser (1985, p.94), sendo a categoria sujeito determinada pela evidência e, como “todas as evidências, inclusive as que fazem com que essa palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possua um significado’ (portanto inclusive as evidências da ‘transparência’ da linguagem), a evidência de que vocês e eu somos sujeitos”.

De acordo com o autor, a evidência de ser sujeito livre, dotado moral, é um efeito elementar, que se impõe por meio de indicadores que o sujeito não pode deixar de reconhecer, aliás o efeito característico elementar da ideologia é justamente o de

impor (sem parecer fazê-lo, uma vez que se tratam de “evidências”) as evidências como evidências, que não podemos deixar de *reconhecer* e diante das quais, inevitável e naturalmente, exclamamos (em voz alta, ou no “silêncio da consciência”): “é evidente! É exatamente isso! É verdade. É nesta reação que se exerce a função de *reconhecimento* ideológico, que é uma das funções da ideologia enquanto tal (sendo o *desconhecimento* a sua função inversa). (Althusser 1985, p.94-95)

A ideologia atua por meio do reconhecimento, se impondo através de evidências que funcionam através de rituais práticos, como podem ser um aperto de mão, o nome próprio, se inserindo na prática incessante do reconhecimento ideológico, ao passo que obscurece o conhecimento do mecanismo que rege esse reconhecimento. A categoria sujeito da ideologia, só existe para constituir sujeitos concretos em sujeitos; e é por isso Althusser (1985) indica que esta precisa ser concreta o suficiente para ser reconhecida e abstrata o suficiente para ser pensada.

Se o reconhecimento ideológico surge como prática que se materializa em rituais que garantem a concretude do sujeito pela evidência de sua existência, pode-se dizer que o texto de Medici, assim com a leitura feita pelo censor, estão inseridos nesses rituais de reconhecimento ideológico, os quais incluem a evidência que pode ter sido posta no direcionamento dessa escrita, que precisou passar por uma avaliação.

A ideologia transforma indivíduos em sujeitos, os quais trazem em sua discursividade as marcas dessa ideologia, a qual, por sua vez, para funcionar, como informa Orlandi (2009), depende de um apagamento da memória, para poder vigorar na evidência do sentido e para que o sujeito acredite ser a origem do que diz, na ilusão da transparência da linguagem.

Não há sujeito sem ideologia, e é por isso que Medici, ao escrever *O Guarani*, foi interpelado pela ideologia vigente e, na evidência de ser a origem do dizer que o autoriza como autor, redigiu um texto que se mostrou em conformidade com a censura, se apoiando em um discurso nacionalista que corroborou o fato de o povo brasileiro ter sido constituído por matrizes diversas. É esclarecedor nesse sentido, a imagem marcante que surge na apoteose da peça, na cena em que Cecília e Peri aparecem envolvidos nas bandeiras brasileira e portuguesa.

Ao observarmos o enunciado da obra, é possível detectar alguns aspectos exotópicos, que marcaram não apenas as condições de produção do discurso, mas também o discurso imbuído na constituição dos personagens principais. Estes se destacam pela representação das matrizes indígena e portuguesa, abrindo espaço para questionar: o que podiam representar esses personagens no tempo do enunciado da obra? Essa pergunta vai encontrar fundamento não apenas no momento específico da constituição do enunciado dramático, mas também da literatura, uma vez que tocaram em questões similares no trato com as condições sociais de suas referidas épocas, ainda que com algum desvio de sentido.

Primeiramente cabe falar sobre o aspecto nacionalista que reside na obra *O Guarani* destacada na figura do indígena, esse indivíduo autóctone que vai ser interpelado em sujeito para atuar em sociedade, sendo pensado em nível social e político, para compor uma espécie de essência cultural determinante do povo brasileiro. Cabe notar que, na década de 1940, Vargas direcionou seus esforços para a ideia de concretizar um ideal de nacionalidade brasileira, tecendo um projeto que se mostrou furtivo na personificação da figura do índio, o qual se tornou um sujeito social dotado de um suposto direito.

Garfield (2000) diz que não apenas a preocupação com a unificação nacional, a defesa do território e a configuração racial foram fundamentais para considerar o índio como fonte de

formação histórico-social da cultura brasileira, mas também o Estado, o qual teve um papel crucial, não apenas na elaboração e manutenção de instrumentos de repressão, mas também no fortalecimento de uma ideologia, que teve o índio como interlocutor. Com isso, os indígenas foram aos poucos ganhando destaque em função de diferentes fatores, entre os quais, como mostra Garfield (2000, p.15), “o esforço do Estado Novo para consolidar o Poder e redefinir o território nacional; a as preocupações da elite sobre as origens da nação e a composição racial da época”.

O recurso ao aspecto simbólico foi uma das tantas estratégias utilizadas por Getúlio Vargas em prol de garantir uma unidade nacional, mas diferentemente “do liberalismo econômico e do Marxismo, os quais o regime autoritário nacionalista procurou extirpar o solo brasileiro mediante repressão política, censura e intervenção federal em assuntos regionais, os índios seriam defendidos por Vargas por conterem as verdadeiras raízes da brasilidade”. (Garfield, 2000, 14). Vargas foi o primeiro presidente da República a visitar uma área indígena.

Vale lembrar que esse índio, agora idealizado e pretendido como ícone da sociedade brasileira, era considerado como incapaz perante o Código Civil (Lei n. 3.071/1916), condição que só foi revista com a promulgação do Decreto n. 5.484/1928, que buscou regular a situação dos indígenas no país.

Art. 6º São incapazes relativamente a certos atos, ou à maneira de os exercer:
I - Os maiores de 16 e os menores de 21 anos.
II - Os pródigos,
III - Os silvícolas.
Parágrafo único. Os silvícolas ficarão sujeitos ao regime tutelar, estabelecido em leis e regulamentos especiais, o qual cessará à medida que se forem adaptando à civilização do País.
(Brasil, 1916)

Outrossim, o índio era tutelado pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI)⁷⁰, vinculado à pasta de Desenvolvimento do Ministério da Agricultura, que tinha como finalidade prestar assistência aos indígenas que viviam em aldeias, “em estado nômade ou promiscuamente com civilizados” (Brasil, 1910); ademais, o SPI visou estabelecer zonas férteis para o cultivo que fossem ricas em recursos hídricos, além de centros agrícolas que atendessem trabalhadores

⁷⁰ O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi constituído em 1910, com a promulgação do decreto n. 8.072.

nacionais, entre os quais eram contabilizados os indígenas. A criação do Conselho Nacional de Proteção ao Índio em 1939, através do Decreto n. 1.794/1939, ampliou os instrumentos do Estado de proteção à comunidade indígena; esse órgão, que se direcionou à integração dos silvícolas à nova sociedade brasileira, teve como presidente Cândido Rondon, antes diretor do SPI.

A política de integração das multirraciedades e multietnicidades à realidade do novo Estado é descrita por Almeida (2013) como assimilacionista. Na evidência da vantagem que o índio teria ao atingir a condição de cidadão, propunha-se a ilusão do acesso à propriedade individual, uma vez que estes estivessem integrados à sociedade, mas para tanto, seria necessário o apagamento de sua cultura e o inevitável distanciamento de valores há tanto cultivados pelas comunidades indígenas, que passariam a ser entendidos como uma memória de incivilidade. Como indica a própria Almeida (2013),

Para as populações indígenas das aldeias, em contato com a sociedade colonial por um período de três séculos, o desafio era continuar existindo como comunidades no momento em que o novo Estado acentuava a política assimilacionista que visava extingui-los como etnias diferenciadas. A legislação indigenista do século XIX incentivava o processo de individualização das terras indígenas com um discurso humanitário que visava integrar os índios em igualdade de condições, transformando-os em cidadãos. Afinal, os ideais de civilização e progresso característicos do novo Estado não comportavam a ideia de índios, nem de vida comunitária. (Almeida, 2013, p. 29-30)

A colocação de Almeida (2013) se direciona ao novo Estado proposto no período Imperial, mas a busca pela civilização do indígena também vai aparecer em ações que concorrem para integrar o índio na sociedade, determinando o conseqüente afastamento do senso de selvageria, durante a estruturação do Estado Novo de Vargas.

Garfield (2000) vai dizer que esse processo civilizatório foi valioso para adequar o comportamento dos indígenas ao sistema ideológico nacionalista de Vargas, fato que foi corroborado por Cândido Rondon, então presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios, quando enalteceu, em relato difundido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em 1940, “as contribuições indígenas para a história brasileira, e o inestimável papel do Estado para a sua Integração”. (Garfield, 2000, p.17).

O autor ainda traz outro relato interessante sobre a demarcação de terras indígenas, em uma declaração do SPI que revela a inadequação da manutenção dos valores indígenas: “‘Não queremos que o índio permaneça índio. Nosso trabalho tem destino sua incorporação à nacionalidade brasileira, tão íntima e completa quanto possível.’ A integração não beneficiaria apenas os índios, mas também a nação, que não poderia desperdiçar recurso tão valioso”. (Garfield, 2000, p.18)

Cabe lembrar que, séculos antes, o índio que teve contato com o regime colonial já tinha incorporado mudanças significativas em seu modo de vida, pois, como informa Almeida (2013, p. 25), estes já reivindicavam os “antigos direitos que lhe haviam sido concedidos pela Coroa portuguesa por sua condição de súditos cristãos e fiéis servidores do rei. Aprenderam a valorizar acordos e negociações com autoridades e com o próprio rei, reivindicado mercês em troca de serviços prestados”.

A ancoragem signa no índio para a instauração de uma “alma” brasileira, no período de Vargas, se afastou do espírito romântico instaurado na época da literatura *O Guarani* de Alencar, a qual negligenciou a presença do negro, quiçá para sufocar a presença marcante da escravidão, ainda vigorante na sociedade daquela época, que o mundo buscava extinguir. Na dramaturgia, Medici inseriu a ideia da presença do escravo, mas este aparece apenas para definir Pery, como servo submisso.

Enquanto a Inglaterra (1833) e a França (1848) já tinham concluído o processo de abolição da escravidão, o Brasil só chega a esse ponto em 1888. Foram quase quatrocentos anos de escravidão (trezentos e oitenta e oito no total (388) no total), que findaram por conta de intensas pressões geopolíticas, levando a uma abolição determinada “por um ato do Parlamento sob os aplausos das galerias. Promovida principalmente por brancos, ou por negros cooptados pela elite branca, a abolição libertou os brancos do fardo da escravidão e abandonou os negros à sua própria sorte”. (Costa, 1999, p. 364)

Todavia, se de um lado a mestiçagem do brasileiro se tornou a bandeira de um País multirracial, do outro essa miscigenação foi um desafio a ser ultrapassado, em um projeto que pretendia homogeneizar culturas tão ímpares. Vicente Vasconcelos (1939), então chefe do Serviço de Proteção aos Índios, entendia essa complexidade, fato que ficou notório em sua reflexão sobre como concluir a integração dos índios e também dos negros na sociedade, a qual precisava ocorrer dentro de certa normalidade e aceitabilidade, sendo notória a observação do critério que aponta para a necessidade de ressaltar a evidência do cuidado e do reconhecimento desses sujeitos.

A salvação do índio sendo o comum anseio de todos nós, qualquer idéia racional e lógica tendente sinceramente a tal salvação deve ser bem aceita por todos. E claro que os índios, assim como o negro, terão que desaparecer um dia entre nós, onde não formam "quistos raciais", dissolvidos na massa branca cujo afluxo é contínuo e esmagador; mas o de que se trata é de impedir o desaparecimento anormal dos índios pela morte, de modo a que a sociedade brasileira, além da obrigação que tem de cuidar deles, possa receber em seu seio a preciosa e integral contribuição do sangue indígena de que carece para a constituição do tipo racial, tão apropriado ao meio, que aqui surgiu. (Vasconcelos, 1939, p.35)

A literatura de *O Guarani* centrou o tempo do enredo no século XVI, sendo o enfoque exotópico determinado “entre a descoberta do continente e uma história que ainda não se iniciou” (Ortiz, 2023, p.26), momento em que seria possível focalizar “um estado de pureza original, eliminando-se o que vem depois, sobretudo o inconveniente julgamento moral de uma instituição como a escravidão”.

Cabe marcar que a constituição da população brasileira deve ser entendida em relação ao período histórico, pois a contribuição do negro seria aceita, mas somente em um segundo momento. Pascual (1864) indica, em um ensaio sobre a Viagem ao Brasil de Carlos Mansfield, em 1852, que o Brasil resultaria, primeiramente, de um cruzamento entre o indígena e o europeu, “a famosa e elegante *créole*”, mas que é inegável a presença de outras misturas, pois, como o mesmo autor indica, “o mulato, o moreno, o homem e a mulher de raça não caucasiana ou não indígena pura nas Américas delatam imediatamente a presença do sangue europeu misturado com o africano” (Pascual, 1864, p.187-185).

É evidente que o ensaio de Pascual (1864) foi escrito sete anos depois da publicação da obra de Alencar, mas isso não quer dizer que esse discurso de formação do Brasil, que contou primeiramente com índios e portugueses, não estivesse circulando e sendo admitido pela população, fato que pode ser identificado até mesmo pelo momento da viagem descrito no título da obra, 1852.

Para constituir sua dramaturgia, Medici se posicionou como autor ao verter um gesto de interpretação sobre a obra literária de José de Alencar. Ele assumiu a responsabilidade pela escrita da obra, respondendo à interpelação da Formação Discursiva que se apoiou no romantismo para efetivar a tarefa de constituir uma identidade nacional a partir de uma imagem exemplar, fato que destaca sua conformidade com a Formação Discursiva.

A Formação Discursiva é uma unidade reguladora dentro de uma Formação Ideológica, a qual, como indicaram Haroche e Pêcheux (1971), vai envolver uma ou mais formações discursivas que, dentro de determinada situação, dizem o que pode ser dito. Por exemplo, a ideologia da religião, contém a Formação Ideológica dos dogmas do cristianismo, a Formação Ideológica dos preceitos do animismo, entre outras; essas formações ideológicas, por sua vez, refletem a Formação Discursiva do cristianismo, a Formação Discursiva do candomblé, etc.

A Formação Discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada numa conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito. [...] O discurso se constitui em sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter um sentido e não outro. (Orlandi, 2009, p.43)

Sujeito e autor estão ligados intrinsecamente; como descreve Orlandi (2009, p.73), o sujeito “está para o discurso assim como o autor está para o texto. Se a relação do sujeito com o texto é a da dispersão, no entanto a autoria implica em disciplina, organização, unidade”. Se assumir como autor implica a responsabilidade de ser responsabilizado por um discurso que não representa a verdade, mas assegura a permanência de certa representação; o autor materializa a totalidade de um discurso organizado, revelando a unidade do sujeito no texto.

O Guarani de Medici foi escrito em 1944, em um momento marcado fortemente por uma busca e integração cultural, sendo o mito do brasileiro uma “estratégia que visava situar as origens de um povo por meio de narrativas sobre a cultura nacional, que construía sentidos para identidade nacional”. (Catoia, 2018, p. 35) Contudo, a autora denuncia que, junto à ideia de constituição de uma democracia racial, residiu também a necessidade de ocultar discursos e conflitos que marcavam as diferenças, para poder projetar o mito de uma nação de unidade harmônica. Assim, em prol da contribuição de uma integração cultural da população negra,

O “Dia da Raça” foi introduzido no calendário cívico nacional, a capoeira, até então duramente reprimida, foi transformada em modalidade esportiva. O Estado subvencionava os desfiles de escolas de samba e permitia que as religiosidades africanas e afro-brasileiras se manifestassem sem repressão policial, ao mesmo tempo, em que proibia a organização política do movimento negro. (Catoia, 2018, p. 35).

O texto é uma unidade que permite identificar a Formação Discursiva, a qual ganha sentido diante de uma Formação Ideológica que se expressa em determinada conjuntura. As palavras não têm sentido nelas mesmas, pois os sentidos são determinados ideologicamente, e isso se relaciona com a discursividade, com a maneira como a ideologia produz seus efeitos no discurso. As palavras de Medici na adaptação refletem os sentidos de sua Formação Ideológica; elas expressam seu o consenso em relação a posição do indígena, à aparição da figura negra e à mulher, personificada na figura de Cecília – essa mulher de origem europeia que reuniu as características qualificadoras da mulher idealizada como progenitora dos futuros descendentes brasileiros, consolidando a formação harmônica da união do nativo com o estrangeiro.

Primeiramente, é interessante destacar que, na literatura, a mulher idealizada é romantizada com características equivalentes àquelas presentes no amor cortês; uma mulher que decerto não dispunha de direitos e estava destinada aos serviços do lar e a todas as responsabilidades pertinentes a esse ambiente, com a devida submissão ao pai ou ao marido e, em última instância, ao convento, onde a educação religiosa orientava suas ações.

Bomfim e Brito (2012) nos lembram que as mulheres tinham os deveres reconhecidos, mas que seus direitos não eram considerados; eram submissas à condição da honra pré-nupcial, com graves penalidades previstas em lei no caso de infração, que podia chegar à sentença de morte, nos casos de adultério.

Assim como foi para os índios, o Código Civil brasileiro determinava a mulher como incapaz enquanto esta fosse casada, sendo o seu domicílio subordinado àquele de seu marido, o qual poderia cancelar o casamento, caso identificasse que a mulher fora deflorada. O Código Civil posterior, lançado em 2002 e que ainda permanece em vigor, modificou muitas dessas questões, mas manteve diferentes posicionamentos, entre os quais o de que a viúva ou a mulher de casamento nulo ou anulado não deve se casar antes de se passarem dez meses do começo da viuvez ou da dissolução conjugal, condição que não é determinada em paridade para o indivíduo do sexo masculino.

Mesmo com o advento das sociedades industriais, a ideia da autoridade paterna permaneceu na estrutura familiar; as mulheres das camadas mais populares, que antes se dispunham aos trabalhos domésticos, passaram a ser submetidas ao trabalho nas fábricas, entretanto de maneira subalterna, recebendo salários menores que os do sexo oposto. Não tardaria o surgimento de levantes contra a situação de trabalho nas fábricas, que funcionavam em um evidente sistema de disparidade.

A abolição da escravidão e a Proclamação da República marcam a transição do Brasil para o sistema capitalista e a economia do país passa ser mediada pela propriedade privada dos meios de produção, que tem a função de gerar renda por meio do trabalho. Em um mundo imerso na Segunda Guerra Mundial, a indústria brasileira se direcionou inicialmente a atender as demandas dos Aliados. Sua entrada oficial na guerra só aconteceu em 1942, quando, além de subsídio material, passou a dar suporte nas frentes de batalha, com a atuação da Força Expedicionária brasileira.

Fernandes (2023) relata que, curiosamente, ao contrário que se passava no cenário global, entre as décadas 1920 e 1940 a atuação das mulheres na realidade produtiva do país caiu em números relativos, ainda que, em valores absolutos, esse número tivesse aumentado.

De fato, o período que abrange as citadas décadas assistiu a mudanças relevantes na atuação da mulher na sociedade, como a criação da justiça eleitoral e o direito ao voto da mulher, em 1932, a qual, no tempo do enunciado, começa a ter relevância para contexto político. Contudo, os novos contornos da figura da mulher, determinados pela lei e por sua atuação na sociedade capitalista, não foram endossados por parte da população do país. Como apontam Gonçalves e Machado (2021),

Apesar da maior participação na política, do sufrágio feminino de 1932 e a busca de uma inserção no mercado de trabalho, o projeto varguista possuía um discurso da mulher no espaço privado. De modo geral, houve incentivo para que as mulheres retornassem ao lar, que era visto como uma extensão do Estado. Dessa forma, diversas políticas foram tomadas para que os papéis preestabelecidos pela sociedade e legitimados pelo Estado permanecessem intactos. Esses papéis não fugiram muito da tríade esposa-mãe-dona de casa, e os espaços de atuação deveriam ser limitados. (Gonçalves e Machado, 2021, p.338)

Gonçalves e Machado (2021) mostram que, mesmo com todas as mudanças, a mulher na sociedade da época de Luiz Medici ainda precisava lutar, e ainda continuam, para garantir os seus direitos; isso nos conecta diretamente com o tempo do enredo da dramaturgia, que vivificou uma mulher destinada ao contexto da família, sendo protegida em sua fragilidade.

Dito isto, pode-se avaliar que o discurso deve ser entendido como efeito de sentido, sendo o sujeito o resultado de uma interpelação da ideologia, a qual dissimula sua existência na ilusão da transparência da linguagem, impregnando o modo como nos relacionamos com a sociedade.

6. LANÇAMENTOS FINAIS



6. CONCLUSÃO

Esta tese tratou sobre a dramaturgia do circo tendo como referência o espetáculo de circo-teatro, que conta com uma composição híbrida, resultante de uma adaptação que foi fundamental para o espetáculo de circo se ajustar às novas situações emergentes. A multiplicidade desse tipo de espetáculo, que reúne números circenses e representações teatrais, foi considerada para organizar a estrutura deste trabalho, que envolveu três partes constitutivas, contando com uma parte reservada ao circo, uma parte reservada ao teatro, e outra situada entre essas duas, que trouxe discussões que interessam tanto ao circo quanto ao teatro.

Inicialmente foram abordados argumentos que proporcionassem uma aproximação com o circo. Nesse sentido, marcou-se que o circo é uma forma de arte distinta de outras artes, que se destaca pela relação que estabelece com elementos manentes, sendo as técnicas e os instrumentos circenses importantes para fazer modalizações e para compor um produto artístico de valor comercial.

Considerou-se que o elemento manente é uma espécie de substrato que pode ser observado na utilização da técnica circense, a qual pode ser identificada mesmo na presença de diferentes mudanças. Essa discussão se iniciou com a compreensão do que seria uma técnica, a qual tem a ver com procedimentos e métodos para desenvolver uma atividade, servindo não apenas ao campo do circo, mas também de outras áreas – inclusive para as aquelas que se distanciam do campo artístico.

Dito isso, marcou-se que dança, teatro, música, etc., detêm técnicas específicas e que, no ambiente circo, há casos de circenses que conseguiram interagir com diferentes áreas técnicas – como o caso de Benjamim de Oliveira, o qual é considerado por alguns autores como um artista completo pelo fato dele ter atuado com circo, dança, teatro, sendo também autor de músicas, de textos teatrais, etc.

A prática da técnica circense ao longo do tempo se expande, passando a envolver habilidades cada vez mais complexas, sendo patente uma modalização de seu uso. Ao considerar que as técnicas circenses são recursos modalizáveis que possibilitam a constituição de um produto modalizado – o espetáculo – destacou-se o elemento manente no equilíbrio, na acrobacia, na manipulação de objetos e na dominação de animais.

Assim, foi indicado que a busca do equilíbrio é o elemento manente da técnica de equilíbrio; que a evolução realizada com o corpo é o elemento manente da técnica acrobática,

independentemente de utilizar instrumentos circenses como recurso; que a manipulação é o elemento manente da manipulação de objetos; e que a domesticação é o elemento manente da dominação de animais.

A ideia de elemento manente foi estabelecida com uma finalidade prático-explicativa e, por isso, cabe mencionar que não há uma rigidez para considerar o elemento manente de uma técnica, uma vez que em uma mesma técnica podem aparecer diferentes elementos manentes, em maior ou menor grau – como, por exemplo, a busca do equilíbrio, que também aparece como fundamental para o desenvolvimento da acrobacia e da manipulação de objetos.

O circo denota uma variedade estética de espetáculos, que dialogam com o momento presente de sua atuação, corroborando com revitalizações, inovações e atualizações que abrigam heterogeneidades criativas. Essas renovações acontecem para se adequar ao gosto do espectador, mas não apenas, pois também tem a finalidade de assegurar a manutenção econômica do circo, sendo esses os principais fatores que definem a necessidade de atualizações constantes em sua forma cênica.

A atuação de artistas nômades contribuiu para a difusão e para a renovação do espetáculo circense, sendo o desenvolvimento das cidades e a construção de infraestruturas determinantes para trafegar por diferentes localidades. Com isso, destacou-se que a criação de redes fluviais na América do Norte tornou possível a realização de representações dramáticas no “Palácio Flutuante” dos circos de Gilbert R. Spalding e Charles J. Rogers, por exemplo.

Citou-se que a construção de ferrovias na América do Sul também foi importante, pois estas possibilitaram a mobilidade de circos como o de Antenor Pimenta, que chegou até a fretar uma composição inteira, com vagões de cargas e de passageiros. Além das estruturas viárias, destacou-se que a utilização da lona também facilitou os deslocamentos, ensejando a continuidade das apresentações, que passaram a ser apresentadas nas mais remotas localidades.

O Circo Moderno legou aos espetáculos de circo uma característica importante, sendo a demonstração de habilidades sobre cavalos e de artistas saltimbancos os aspectos mais marcantes. Relatou-se que, além de ser reconhecido pela criação desse formato de espetáculo, Philip Astley empreendeu outras iniciativas, como a de apresentar acrobatas em uma plataforma sustentada por cavalos, na França, quando as normativas da época proibiam a exibição de proezas acrobáticas sobre o palco, permitindo-as somente se fossem realizadas sobre cavalos.

Do mesmo modo como acontecera na Europa, os espetáculos de circo na América do Norte inicialmente foram constituídos por exibições de evoluções sobre cavalos e de artistas

saltimbancos, sendo recorrente a presença de apresentações de caráter teatral, como as pantomimas. No Brasil também foi marcante a presença de circos que exibiam animais como parte da programação, incluindo até mesmo espécimes exóticas, contando também com representações, em linha com as apresentações realizadas na Europa e na América do Norte.

Destacou-se a grandiosidade como fato notável com que eram apresentados alguns espetáculos do século XIX, como o da *Real Companhia Inglesa*, que tinham uma programação predominantemente de pantomima e contava com um elenco de pelo menos oitenta crianças para encenar *A Gata Borralheira ou Cendrillon*. Esse tipo de montagem pode ser comparada com as apresentações que aconteciam em grandes espaços fixos, que recordam o teatro de ópera, ainda que o espaço das apresentações se diferenciasse pela presença do picadeiro, mesmo quando o palco já havia sido adotado para as representações.

Ademais, citou-se a representação de *D. Antônio e os Guaranis* no *Circo Spinelli*, como exemplo de espetáculo que assumiu a citada grandiosidade espetacular, com a presença de setenta pessoas atuando. Essa obra, posteriormente, divulgada com o nome *Os Guaranis*, foi filmada em uma apresentação realizada no Rio de Janeiro. *O Guarani* é um romance escrito por José Martiniano de Alencar em 1857; este foi adaptado em diferentes obras, entre as quais se destaca a de Luiz Medici para o circo Irmãos Orlandino, que foi estudada nesta tese.

A apresentação de peças teatrais no circo é um marco que determinou uma composição híbrida para os espetáculos circenses do início do século XX. Seu surgimento foi o resultado de uma adaptação que surgiu pela necessidade de se ajustar ao gosto do público, que mostrava grande interesse em assistir peças teatrais, mas também por ser desfavorável à manutenção das exhibições de animais, que se mostravam uma despesa não indiferente para os circos. Nesse contexto, os palhaços se destacaram.

Marcou-se que o termo pantomima foi utilizado para definir uma variedade de representações além das atuações do mimo, podendo se referir a qualquer tipo de entretenimento oferecido no teatro, e não apenas às formas dramáticas. Relatou-se que inicialmente não havia uma separação rígida entre as funções dos artistas e muito menos entre os gêneros de espetáculos, que contavam com hibridismos. Ademais, ainda é difícil estabelecer uma separação rígida, mesmo atualmente, como se viu com o caso do termo circo-teatro, que é utilizado para denominar diferentes formatos de apresentação.

Essas apresentações permitiram a confluência de uma variedade de manifestações artísticas, excetuando-se o diálogo e o canto, que também foram acrescentados com o tempo. As apresentações circenses passaram, então, a contar com trechos dialogados e cantados.

As peças teatrais se tornaram uma realidade do espetáculo de circense, ganhando cada vez mais espaço nesse contexto. Contudo, o fato de dividir o espaço dedicado à apresentação de números circenses com as representações não era suficiente para o circo assumir o nome de circo-teatro, pois diferentes empresas continuaram a se chamar apenas de circo, ainda que textos dialogados fizessem parte da sua programação – como, por exemplo, os circos: Irmãos Orlandino, Spinelli, Casali e Piolin. Todos esses circos apresentavam uma dramaturgia múltipla, mas não adotaram o termo teatro em seu nome.

As peças teatrais apresentadas no contexto circense podiam ser de diferentes gêneros, estes que se apresentam como uma categoria de estabilidade relativa, que se destaca como uma estrutura que se relaciona com um conjunto de características e evidencia um modelo de potencial atualização.

Tendo em consideração a ideia de permeabilidade, destacou-se a posição de Rosenfeld (1985), quando indica a possibilidade de tratamento do gênero a partir de uma posição substantiva e outra objetiva, sendo que a primeira se aproxima mais da estrutura do gênero, enquanto a segunda tem mais a ver com os traços estilísticos que uma obra pode ter, independentemente do gênero. Com isso, indicou-se que *O guarani* analisado nesta tese, é um texto indicado como drama que traz traços estilísticos do romance.

Marcou-se que *O Guarani* é um texto narrativo, enquanto sucessão de acontecimentos, e é uma obra dramática, que se destaca pela presença de diálogos. Nesse ponto, foi importante a diferenciação estabelecida por Barrientos (1991; 2004; 2017) sobre os modos de imitar, com base nos estudos de Aristóteles; o autor afirma que do monólogo ao diálogo há um processo de multiplicação de vozes, sendo o monólogo mais próximo do narrativo enquanto a polifonia revelaria a efetiva dramaticidade.

Ao traçar considerações sobre os modos narrativo e dramático, indicou-se a existência de elementos fundamentais em cada um deles, que se tornam evidentes pelo uso da voz ou pela visão. As noções de tempo, distância, perspectiva e níveis representativos foram indicados como categorias comuns aos modos narrativo e dramático, enquanto estes diferem no fato de o primeiro destacar a voz narrativa, enquanto o segundo não depende da presença do narrador.

Cabe lembrar que, sempre seguindo a lógica de permeabilidade dos gêneros, uma obra narrativa pode apresentar características dramáticas, assim como uma obra dramática pode apresentar categorias narrativas, com a presença de monólogos e solilóquios, por exemplo. Enfim, relatou-se que na composição de uma obra, seja ela narrativa ou dramática, a presença de elementos como o enredo, a intriga, o conflito, a personagem, o espaço e o tempo são essenciais.

Posteriormente, discutiu-se sobre a dramaturgia, indicando que esta foi estudada por diferentes áreas das artes cênicas, entre as quais se destacam o teatro, a dança e a ópera. No início, a dramaturgia era entendida como uma técnica para compor peças, sendo dada grande valia ao trabalho do autor, visão esta que se tornou mais flexível com o tempo.

Brecht considerou diferentes transformações para esse campo, trazendo uma visão que buscou um distanciamento do pensamento aristotélico, pretendendo um pensamento crítico e um envolvimento do público. Previa o esclarecimento do espectador para que este reagisse, assumindo uma atitude crítica. É interessante notar que Brecht envolveu recursos como os cartazes, que faziam parte de manifestações artísticas em espetáculos de feira renascentistas, constituindo um instrumento importante para driblar as limitações francesas para o uso da palavra.

Além de referenciar a escrita para a cena, a dramaturgia passa a fazer sentido para qualquer agenciamento criativo. No campo da dança, reconhece-se a existência de uma dramaturgia do movimento, que se destacou juntamente com os estudos sobre a dança-teatro, a qual buscou um diálogo entre cinesa e mimeza, sendo essa uma composição dramática que busca se expressar a partir dos movimentos. A ópera, por sua vez, ressalta as qualidades gestuais como forma de dar mais dramaticidade às ações em cena, destacando-se não apenas no movimento, mas em todas as ações que compõem a imagem global do espetáculo. O gesto aqui resulta em uma expressão capaz de materializar, verbal, visual ou musicalmente, uma intenção, uma emoção perceptível. A eficácia do gesto se revela nas expressões, as quais dependem das potencialidades físicas do artista.

É patente a presença de dramaticidade no movimento e na gesticulação de artistas circenses, a qual é reforçada pela presença de diferentes elementos cênicos que contribuem para uma visualidade hiperbólica ao todo espetacular – como por exemplo, a maquiagem, realçada por cores fortes, ou o figurino, por formas excêntricas. Cabe também salientar a delicadeza expandida das próprias ações na entrada do artista e no agradecimento final do número, mas esses são assuntos reservados para um aprofundamento futuro.

A ideia de dramaturgia do circo deve, enfim, ser pensada de modo abrangente, envolvendo, ainda, o sentido de teatralidade, assimilando a ideia de escrita, de produto, de processo, de agenciamento criativo além do conjunto da obra circense. Assim, a dramaturgia se liga à ação no corpo, não se restringindo ao texto, o qual também precisa ser considerado de modo abrangente.

Frisou-se que não há manifestação cênica sem texto, seja ele verbal ou não, e que o dizer não se vincula estritamente à palavra. Com isso, tendo em consideração a posição de Bouissac (1986), que diz que as regras dos códigos que produzem sentido para os dizeres do circo são equiparáveis às regras de uma cultura, marcou-se que nem todas as mensagens carecem de verbalização, por serem compreensíveis somente diante de um exemplo concreto, em relação às situações sociais. A linguagem do circo implica uma codificação/decodificação observável até através do número, que se torna compreensível para o público que assiste – lembrando que a linguagem do circo também vai se manifestar através da fala, envolvendo todos os recursos disponíveis na língua.

Pode-se assim dizer que a presença de um emissor (artista) e de um destinatário (público) no espetáculo de circo determina a existência de uma efetiva comunicação, uma vez que os dois conhecem o código. O código aqui se revela na própria técnica circense, sendo um subcódigo o sistema escolhido pelo artista para se exhibir de um modo específico, de acordo com a disciplina. Ademais, a fala é um código que produz mensagem no circo, a qual se destaca junto com outros elementos que surgem como recurso para dar força ao código, tais como gestos, figurinos, acessórios, cenografia, desempenho corporal e linguístico, música, entre outros.

Corpo e palavra constituem ferramentas para o artista se comunicar com o público, havendo sempre um dizer ou uma mensagem em linha com o tipo de dramaturgia do circo, que se destaca pela presença da fala, da narrativa e da demonstração de habilidades corporais. Com isso, a palavra, o enredo e o corpo foram indicados como meios que possibilitam considerar a existência de uma dramaturgia do texto, de uma dramaturgia narrativa e de uma dramaturgia dos números, respectivamente.

Por conseguinte, cada uma dessas dramaturgias traz consigo uma mensagem, que se expressa no dizer, quando há a palavra oralizada em diálogos; em um querer dizer, com a presença ou não da palavra oralizada; e em um dito implícito, quando não há a intenção de verbalizar algo em cena. O espetáculo do circo-teatro é composto pela dramaturgia do texto e pela dramaturgia dos números.

A dramaturgia dos números é determinada por uma estrutura específica, compreendendo ações realizadas por um ou vários artistas que materializam exercícios utilizando apenas o próprio corpo ou interagindo com outros corpos e/ou instrumentos circenses, seguindo uma complexidade técnica crescente ou aparente, dependendo da disciplina praticada. Detectou-se que número de circo é uma totalidade, que é entendido como uma unidade mínima, quando direcionado à composição do espetáculo.

A estrutura do espetáculo de números pode ser pensada como uma montagem de atrações, sendo a atração justamente a unidade mínima que se refere ao número circense. A montagem abrange um princípio unificador, que organiza e conecta diferentes unidades mínimas, as quais vão responder a uma complexidade progressiva, evidenciando o jogo equilíbrio-desequilíbrio / sublime-grotesco / tensão-relaxamento, em uma linha de tensão que envolve o risco.

No que toca a dramaturgia do texto *O Guarani*, cabe dizer que é uma adaptação feita por Luiz Medici para ser encenada no circo Irmãos Orlandino, em 1944, período em que as criações artísticas precisavam passar por uma avaliação que determinaria a pertinência de sua apresentação pública.

Após descrever o enredo da obra, observou-se que o texto foi marcado por diferentes suspensões abruptas, que podem ter sido resultantes de vários fatores, entre os quais o “arranjo circense” que surge quando o ajuste do texto precisa atender às necessidades da representação. O autor conservou a lógica interna do enredo, enfatizando aspectos relevantes; os personagens principais da obra foram os mesmos da literatura, os quais se envolvem em uma série de situações conflituosas antes de estabelecer uma relação supostamente amorosa, que finaliza com a imagem dos dois enrolados nas bandeiras do Brasil e de Portugal.

A união do nativo com o estrangeiro determinou o discurso do texto de Alencar adaptado por Medici, o qual foi interpelado pela ideologia, se assujeitando à língua enquanto formulador da adaptação, para se constituir com Sujeito-Autor. É na ilusão da transparência da linguagem, que a ideologia dissimula a sua existência.

A obra foi analisada sob a perspectiva da Análise do Discurso, de linha francesa, destacando-se as Condições de Produção, que se revelam em circunstâncias concretas em que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. O sujeito é uma categoria determinada pela evidência, sendo esse o efeito elementar em que o sujeito não pode deixar de reconhecer, cabendo aqui aí a evidência de ser um sujeito livre. Não há sujeito sem ideologia, logo, os

dizeres do texto que expressam sentido para a existência de uma multiculturalidade do povo brasileiro, denunciam a consonância do discurso do autor com a ideologia vigente.

Uma pluralidade de individualidades tornadas sujeito sob a ideia de ser brasileiro. Essa ideia de nacionalidade motivada em um projeto que se firmou na crença de um sujeito índio, um sujeito mulher, um sujeito negro, dotados de direito, em uma sociedade capitalista. Se a categoria sujeito da ideologia existe para sujeitos concretos se constituírem em sujeitos, esse recurso que se mostrou marcante nos discursos que refletem os dizeres que trataram sobre o justamente sobre a ideia de integração. O discurso não é simplesmente o discurso, mas efeito de sentido.

Diante da impossibilidade de desenvolver um estudo que compreendesse todos os campos inicialmente propostos com os devidos aprofundamentos, quais: romance, ópera, teatro, circo, quadrinhos, cinema, esta pesquisa se deteve apenas no campo do circo, focalizando a dramaturgia do circo-teatro. Assim, optou-se por dar um corpo mais uniforme à pesquisa, em invés de construir uma grande colcha argumentativa com base em um amplo prisma de teorias.

Essa delimitação foi necessária, uma vez que a abrangência da proposta inicial forçava a análise a percorrer grandes desvios para a chegar à uma mínima conclusão – direcionamento que foi corroborado na recordação de algumas frases, escutadas em diferentes situações, que expressam o seguinte discurso: uma pesquisa nunca está acabada para aquele que faz; sempre há um poderia ser melhor; se eu tivesse lido esse ou aquele livro, etc. Cada pesquisa abre margens para outras pesquisas que requerem novos aprofundamentos, como ocorreu nesta tese.

Em relação ao circo-teatro, destaca-se a necessidade de realizar aprofundamentos referentes ao discurso de peças censuradas, focalizando aspectos relacionados à Posição-Sujeito e ao lugar da mulher na sociedade, em referência aos valores identificados na análise das Condições de Produção. O material para realizar tal pesquisa, pode ser selecionado entre as obras que se encontram no Arquivo Miroel Silveira, com destaque para as peças produzidas por autoras circenses como Iracy Viana, que escreveu *Aventuras do Capitão Marvel: contra o homem misterioso* (DDP1066).

Outro ponto interessante que sugere aprofundamentos, refere-se ao Intervalo, entendido como um momento que faz parte do espetáculo, o qual foi considerado para compor a estrutura da tese. Cabe lembrar a possibilidade de aprofundamento que se apresentou com a já citada dramaticidade no movimento e nos gestos dos artistas em espetáculos circenses, sendo interessante também marcar os possíveis aprofundamentos em referência ao sentido da autoria

e propriedade da obra circense, na medida da dependência entre autoria e criação artística: o autor é aquele que propõe um ato criativo no diálogo com as técnicas e instrumentos circenses, ou essa é uma função integrada à própria obra? Como identificar a autoria em um espetáculo circense?

Dito isto, vale lembrar que a pesquisa se encontrou com alguns entraves que precisaram ser resolvidos antes de dar prosseguimento à escrita da tese, sendo a mais marcante necessidade de mudança do material do *corpus* proposto inicialmente por influência dos direitos autorais, fato que possibilitou novos desdobramentos.

Se, de um lado, a nova peça selecionada se mostrou como uma oportunidade para novos desdobramentos, por outro, exigiu uma atenção mais cuidadosa, pelo fato de ser um material amplamente estudado, não apenas no Brasil, mas também em outros países. Isso determinou a ampliação do horizonte de visão da pesquisadora, a qual decidiu deslocar o foco do trabalho, anteriormente localizado no texto, para o entendimento da própria ideia de dramaturgia, que se tornou o fio condutor que possibilitou a compreensão das dramaturgias que compõem o espetáculo do circo-teatro e do circo de maneira mais ampla.

Observa-se que a pesquisa sobre dramaturgia do circo teve seu início marcado por deslocamentos que levaram ao presente desdobramento, resultando na confirmação de diferentes realidades dramáticas em relação ao tipo de espetáculo apresentado pelo circo. Esse dado permitiu a confirmação da hipótese, segundo a qual “a variedade de espetáculos de circo, direciona e constitui múltiplas dramaturgias para o circo”, marcando a contribuição desta tese para o campo das artes cênicas e, mais especificamente para a área de estudos do circo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José Martiniano de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diario. 1857.

ALMEIDA, M. R. C. Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. *Revista História Hoje*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 21–39, 2013. Disponível em: <https://rhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/39>. Acesso em: 20 mar. 2024.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVARENGA, Ricardo Costa. *Igreja Católica e os Meios de Comunicação Social: apontamentos sobre as fases da Relação Igreja-Comunicação a partir de Documentos Pontificios*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020.

AMORIM, Marília. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.95-114.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O espaço cênico circense*. 2006. 206f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Brasília, Universidade de Brasília, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A ARTE SECRETA DO ATOR: dicionário de antropologia teatral*. HUCITEC, UNICAMP: São Paulo, 1995.

BARRIENTOS, José Luis García. *Drama y narración: Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017.

BARRIENTOS, José Luis García. *Drama y Tiempo: Dramatología I*. Madrid: CSIC, 1991.

BARRIENTOS, José Luis García. *Teatro y narrativa*. Arbor, [S. l.], v. 177, n. 699/700, p. 509–524, 2004. DOI: 10.3989/arbor.2004.i699/700.592. Disponível em: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/592>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BARROS, J. D. *O Amor Cortês – suas origens e significados*. *Raído*, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 195–216, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/979>. Acesso em: 17 mar. 2024.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O circo “civilizado”. *Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Atlanta, Georgia (EUA), 2002. Disponível em: <https://www.cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/1c2/a6d/5c41c2a6dafa9327193305.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2024.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O riso no circo: a paródia acrobática. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 067–074, 2005. DOI: 10.5965/1414573101072005067. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005067>. Acesso em: 19 fev. 2024.

BOLOGNESI, Mario. Fernando. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, v. 24, n. 1, p. 101–112, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/LQYchD3VKm6gSx74MCWjNBy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19. Fev. 2024.

BOMFIM, Benedito Calheiros; BRITO, Ana Acker. A trajetória Social, política e cultural da mulher no Brasil. *Revista do Ministério Público*. Rio de Janeiro, n. 43, p. 19-30, jan./mar. 2012.

BORGES, Rosa. *Texto e Memória: Edição e Estudo de Textos Teatrais*. Cadernos do CNLF, vol. XI, n. 06 Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008.

BOUISSAC, Paul. *Circo e cultura*. Palermo: Sellerio Editore, 1986.

BOUISSAC, Paul. Pour une sémiotique des espaces nomades em milieu urbain: le cirque dans la cité. *Séminaire international AISE/IASSP-ENAU*, Intersémiocité de l'espace

architectural en son être, son paraître et sa fiction, Sidi Bou Said. 2000. Disponível em: <https://semioticon.com/people/articles/tunis.htm>. Acesso em: 22, març. 22.

BRANDÃO, José Maurício Valle. *Tempo e espaço da sonata para cordas “O burrico de pau” Carlos Gomes: uma análise estético-interpretativa em música sinfônico-camerista brasileira no séc. XIX*. 2009. 339f. Tese (Doutorado em Música), Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

BRASIL, *Decreto n.º 75.699*, de 6 de Maio de 1975. Convenção de Berna para a Protecção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de jul. de 1971.

BRASIL. *Lei no 9.610/1998*, Direitos Autorais e normas correlatas. – 4. ed. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2015. 186 p. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/514022/001046267_Direitos_autorais_4ed.pdf. Acesso em: 21 mar. 2023.

BRASIL. *Lei n.º 3.071/1916*, Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm. Acesso em: 05. nov. 2021.

BRASIL. *Lei n.º 5.484*, Regula a situação dos índios nascidos no território nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5484-27-junho-1928-562434-publicacaooriginal-86456-pl.html>. Acesso em: 21 mar. 2023.

BRASIL. *Lei n.º 8.072/1910*. Crêa o Serviço de Protecção aos Indios e Localização de Trabalhadores Nacionaes e approva o respectivo regulamento. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/d8072.htm. Acesso em: 21 mar. 2023.

BRASIL. *Lei n.º 82.385/78*, Presidência da República, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Regulamento que dispõe sobre as profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d82385.htm. Acesso em: 05 nov. 2021.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2003.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

CAMPO, Valeria; SERENA, Alessandro. *Conoscere, Creare e Organizzare Circo: Storia, Linguaggio, discipline, creazione, diffusione, normativa*. Milano/Italy: Franco Angeli, 2019.

CANELAS, Carlos. *Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior: Covilhã-PT, 2010. Disponível em: <https://bdigital.ipg.pt/dspace/handle/10314/3462>. Acesso em: 02. fev. 2024.

CARVALHO, Castelar. Breve Histórico do Romantismo no Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, ano VI, N° VI Nova fase, ISSN 1676-1545, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/rabf/6/6.htm>. Acesso em: 16 mar. 2024.

CARVALHO, Jarbas de. Do teatro e seus efeitos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420526-22305-nac-0003-999-3-not/busca/circo>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CATOIA, C. C. O Movimento Negro (1940-50) e a emergência do debate político sobre legislação antirrac. *Revista Café com Sociologia*, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 30–49, 2018. Disponível em: <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/841>. Acesso em: 21 mar. 2024.

CIRCO CASALI. *A Provincia de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1878. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/18781215-1148-mat-3-999-3-not/busca/CÁSALI>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CIRCO IRMÃOS ORLANDINO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo. 23 mar. 1944. Palcos e Circos. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19440324-22863-nac-0004-999-4-not/busca/ORLANDINO>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CIRCO IRMÃOS ORLANDINO. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 ago. 1943. Palcos e Circos. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430818-22682-nac-0005-999-5-not/busca/ORLANDINÓ>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CIRCO IRMÃOS ORLANDINO. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 ago. 1941. Palcos e Circos. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19410828-22079-nac-0003-999-3-not/busca/CIRCO+IRMÃOS+ORLANDINO>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CIRCO PIOLIN. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 mai. 1943. Palcos e Circos. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430611-22625-nac-0002-999-2-not/busca/CIRCO+PIOLIN>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CIRCO SPINELLI. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 1902. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19021028-8735-nac-0004-999-4-clas/busca/Circo+Spinelli>.

COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980- 2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018b.

COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *A importância da criação do Circo Moderno por Philip Astley para a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro*. X Congresso da ABRACE, Anais v. 19, n. 1: 2018a.

COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*. 2010. 245 f. Tese (Pós-Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

CUNHA, Paulo; DINIZ, Paulo; "O Conceito de Montagem e o Campo do Design", p. 72 - 101. In: *[entre] outros possíveis – Vol. 2*. São Paulo: Blucher, 2021. ISBN: 9786555501056, DOI 10.5151/9786555501056-03. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/03-22898>. Acesso em 19. Fev. 2024.

DAVIS, Janet M. *The Circus Age: Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

DAVIS, Janet M.; SQUARE, Zócalo Public. *America's Big Circus Spectacular Has a Long and Cherished History: American History*. 2017. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/americas-big-circus-spectacular-has-long-and-cherished-history-180962621/>. Acesso em: 06 mai. 2022.

DELEUSE, Gilles. Platão e o Simulacro In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

EISENSTEIN, Serguéi Mikhailovitch. Montagem de Atracões. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrafilme, 1983.

EISENSTEIN, Serguéi Mikhailovitch. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ESTEVES, L. de O. As ficções editoriais e narrativas de Robinson Crusoe. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 203–222, 2021. DOI: 10.35699/2317-2096.2021.25822. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/25822>. Acesso em: 29 jul. 2024.

FERNADEZ, Brena. Avanços e retrocessos da participação feminina no mercado de trabalho brasileiro nas décadas de 1920/40/50: o que mudou entre o pré e o pós Segunda Guerra Mundial?. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 136–157, 2023. DOI: 10.14295/rbhcs.v15i30.15694. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/15694>. Acesso em: 29 jul. 2024.

FERNANDES, Joana Filipa Gonçalves. *O equilíbrio na ginástica acrobática: o desempenho de ginastas bases e volantes*. 2016. 139f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de desporto da Universidade de Porto, 2016.

FERRARESI, Filippo. La circhizzazione del Teatro: Le Apoteosi de Majakovskij. In: SERENA, Alessandro. *Il circo oltre il Circo: Dai funamboli de Marco Aurelio agli eredi di Fellini*. Milano-Udne: Mimesis Edizioni, 2011.

FERRARI, A. R. Analfabetismo no Brasil: tendência secular e avanços recentes resultados preliminares. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 52, p. 35–49, 1985. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1360>. Acesso em: 03 jul. 2023.

FORSTER, E. M. *Apects of the novel*. New York, RosettaBooks LLC, 2002.

FRAGNITO, Gigliola. *Proibito Capire: La Chiesa e Il Volgare Nella Prima Età Moderna*. Bologna-It: Il Mulino, 2009.

FREDERICO, Carlos. Como se deve escrever a História do Brazil. *Revista Trmestral de História e Geographia*, ou *Jornal do Instituto Histórico e Geographico brasileiro*. n.24. Jan. 1845. Disponível em: http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/von_martius_como_se_deve_escrever_a_historia_do_brasil_1845.pdf. Acesso em: 17 Marc. 2024.

GALLO, Fabio Dall; MACEDO, Cristina Alves de. Malabarismo de fogo: uma etnografia entre imaginário e simbólico. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1–28, 2023. DOI: 10.5965/1414573101462023e0112. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23019>. Acesso em: 19 fev. 2024.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n. 39, 2000, p. 14-32. Associação Nacional de História, São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/263/26303902.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1997.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1990.

GIL, Natália. Analfabetismo da população brasileira nas análises de Giorgio Mortara sobre o censo de 1940. *Revista Brasileira de Estudos de População*, [S. l.], v. 39, p. 1–15, 2022. DOI: 10.20947/S0102-3098a0213. Disponível em: <https://rebep.org.br/revista/article/view/2059>. Acesso em: 19 fev. 2024.

GINZBURG, Carlos. *O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras. 1936.

GONÇALVES, L. P.; MACHADO, V. A. Mulheres que trabalham: As representações profissionais das mulheres nos estados novos de Getúlio Vargas e António Salazar. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 72, p. 335–358, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/55121>. Acesso em: 23 mar. 2024.

GOUDARD, Philip. *Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado*. In: WALLON, Emmanuel (Org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.

HAMON-SERÉJOLS, Christine. Formas Teatrais no circo de hoje. In: WALLON, Emmanuel. *O Circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HAROCHE Cl.; HENRY P.; PÊCHEUX Michel. La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. In: *Langages*, 6e année, n° 24. Épistémologie de la linguistique. França: Didier lrousse, 1971. p. 93-106. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1971_num_6_24_2608. Acesso em: 09 out. 2013.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4504477/mod_resource/content/1/HOBSBAWM%20C%20E.%20Invenção%20das%20tradições.%20Introdução.pdf Acesso em: 05 jan. 2024.

HOISEL, Evelina. Fronteiras do gênero dramático. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de. Org. *Tempos de Dramaturgia*. Salvador: EDUFBA, 2014.

HUAPAYA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES, VITÓRIA/ES, BRASIL), C. Montagem e Imagem como Paradigma. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 110–123, 2022. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/55196>. Acesso em: 19 fev. 2024.

JANSEN, Steen. Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello. In: *Semiotic of Drama and Theatre*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London: Macdonald and Evans, 1966.

LEAL JR, Milton de Andrade; NUNES, Juarez José Nascimento; BISCARO, Bárbara; ROMÃO, Samuel; SIEDLER, Monica. Na busca das origens da dramaturgia do movimento. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 107–111, 2019. DOI:
 10.5965/10.5965/1808312902042007107. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16084>. Acesso em: 19 fev. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.

MACEDO, C. A. de; COSTA, E. B. A. Das origens ao circo-teatro: mutabilidade e permanência do melodrama. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-16, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200205. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18061>. Acesso em: 10 maio. 2022.

MACEDO, Cristina Alves de; GALLO, Fabio Dall. Odisseia dos sentidos: um espetáculo de luz e fogo. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–20, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0207. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20482>. Acesso em: 19 fev. 2024.

MACEDO, Cristina Alves de. *Dramaturgia do circo-teatro: análise do discurso da peça E o céu uniu duas almas ou nem a morte nos separa*. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado em

Estudos da Linguagem) – Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – Campus I: Salvador, 2013.

MACEDO, Cristina Alves de. Dramaturgia e Censura no Circo-Teatro. *Cadernos do GIPE-CIT*. Salvador, ano 24. p. 171-185. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2067/pdf_14. Acesso em 19. Fev. 2024.

MACEDO, Cristina Alves de. *Educação no Circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante*. Salvador: Quarteto, 2008.

MACEDO, Cristina Alves de. Reflexões sobre a Dramaturgia do Circo Bastidores: Circo, Teatro, Música e Poesia. *Cena*, [S. l.], v. 1, n. 37, p. 01–10, 2022. DOI: 10.22456/2236-3254.122663. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/122663>. Acesso em: 19 fev. 2024.

MACHADO, Gonçalves. Mário de Andrade e o diretor do circo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1948. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19480225-22323-nac-0006-999-6-not/busca/CIRCO>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MALATO, Enrico. *Lo fedele consiglio de la ragione: Studi e ricerche di letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MEDICI, Luiz. *Dramaturgia de O Guarani: uma adaptação do texto homônimo de José de Alencar*. São Paulo, 1944.

MENDONÇA, Guilherme. Uma Teoria da Prática em dramaturgia. *Aulas Abertas - Cadernos PAR* n.2.2007, 2009. Disponível em: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/208/1/art8_mendonca.pdf. Acesso em 10-08-2020.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. Dom Quixote e a Evolução do Romance Moderno. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 17, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19635>. Acesso em: 17 mar. 2024.

OLIVEIRA, Marina. de. *Dramaturgia Expandida e seus rastros*: Questões de historiografia teatral. Pitágoras 500, Campinas, SP, v.8, n.1, jan./jun. 2018.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

ORTIZ, R. O Guarani: mito de fundação da brasilidade. *O Público e o Privado*, Fortaleza, v. 21, n. 44, p. 22–38, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/8403>. Acesso em: 20 mar. 2024.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: a construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. *A dança-teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch*. Revista Digital Art&, ano II, número 1, abril de 2004 (tradução de Ciane Fernandes). Disponível em: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/a-danca-teatro.pdf>. Acesso em: 19. Fev. 2024.

PASCUAL, A. D. *A viagem ao Brasil em 1852 de Carlos B. Mansfield*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1864.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTA, Daniele. A Conformação do Circo-Teatro Brasileiro: Permeabilidade e Apropriação. *Repertório*, [S. l.], n. 15, p. 30–39, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i15.5210. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5210>. Acesso em: 19 fev. 2024.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense*: conformação, persistência e transformações. 191 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta*: circo e poesia, a vida do autor de – E o céu uniu dois corações. São Paulo: cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PLATÃO. *A República* (ou Sobre Justiça. Gênero Político). Tradução Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 15ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/publications/a-republica/>. Acesso em 19. Fev. 2024.

PROENÇA, G. A encenação de ópera em busca do gesto icástico. *Dramaturgias*, [S. l.], n. 14, p. 409–430, 2020. DOI: 10.26512/dramaturgias14.34388. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34388>. Acesso em: 9 set. 2021.

REIS, Ângela de Castro. As Condições de Representação Teatral na Virada do Século. In: *Folhetim* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, p. 61-73, 1999. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim5.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

RIDING Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia Ilustrado Zahar: Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANCHES, João. *Criação e análise de textos*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro, Superintendência de Educação à Distância, 2021.

SANTOS, Richard. *Aspectos Fundamentais do Malabarismo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2012.

SEIBEL, Beatriz. *História del circo*. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

SERENA, Alessandro. Le Discipline. In: CAMPO, Valeria; SERENA, Alessandro. *Conoscere, Creare e Organizzare Cico: Storia, Linguaggio, Discipline, Creazione, Diffusione, Normativa*. Milano: Franco Angeli, 2019.

SERENA, Alessandro. *Storia del Circo*. Bruno Mondadori: Milano, 2008.

SERENA, Alessandro. *Storia dell spettacolo circense e di strada*. Dispense - Università Degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia - Scienze dello spettacolo e della comunicazione multimediale. Milano: CEDAC, 2005-2006. Disponível em: <https://www.yumpu.com/it/document/read/15250646/storia-dello-spettacolo-circense-e-di-strada-torna-alla-home-page>. Acesso em: 13 jan. 2023.

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*. 2003. 386f. Tese (Doutorado em História) Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas. São Paulo, 2003.

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

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

SILVA, Ermínia. *O circo sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. 184 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 1996.

SILVA, Juliana Oliveira. “*O que fazes aí? É a rua!*”: controles, estratégias e tensões em torno dos malabarismos em semáforos. João Pessoa: Reunião Brasileira de Antropologia, 2016.

SILVA, Pedro Eduardo da. *A formação circense: saberes éticos e técnicos*. 2021. 396 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em artes, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/57fca825-9aa1-4e5e-b7b1-507b21e2f27a/content>. Acesso em: 31 mai. 2024.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX*. 2014. 358 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

SILVEIRA, José Renato Ferraz da. *Guerra Civil Inglesa: Uma Análise da Tragédia Política de Carlos I*. Belo Horizonte: 6º Encontro ABRI – Perspectivas sobre o poder em um mundo em redefinição, 2017.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. Contextualização da dança teatro de Pina Bausch. *Cena em Movimento*, ed nº 1, Rio Grande do Sul, 2009.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 204 f. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação), Departamento de Comunicação e Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-14092009-18074>.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, Vicente de Paulo T. F. *Revista do Serviço Público*, vol. 3, n.1 e n.2, jul.-ago. p.34-39, 1939. Disponível em: <https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/issue/view/466>. Acesso em 21 mar. 2024.

VESCOVO Piermario. *Entracte: Drammaturgia del Tempo*. Marsilio: Venezia, 2007.

WACHOWICZ, Marcos; COSTA, José Augusto Fontoura. Noções Fundamentais Sobre o Plágio Acadêmico. In: Vicente, Dário Moura, et.al. *Estudos de Direito Intelectual*. São Paulo: Almedina, 2016. Disponível em: http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/08/plagio_academico_ebook.pdf. Acesso em: 20 fev. 2024.

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

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN Giorgio. *Che cos'è il contemporâneo*. Roma: Nottetempo, 2010.

ALBINO, B. S.; DAVIES, V. F.; VAZ, A. F. Encontros e Desvios: investigando artistas em Florianópolis/SC. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 46, n. 2, p. 469-479, 2012

ANAZ, S. A. L. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. Significação: *Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 251-270, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159964. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>. Acesso em: 23 abr. 2022.

AQUINO, Felipe Rinaldo Queiroz de. *Para entender a Inquisição*. Lorena: Cléofas, 2009.

ARISTÓTELES [Séc. IV a.C]. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CANDIDO, Antônio, et.al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CRISTOFORETTI Gigi. Contemporaneità Del Circo. In: *Circo contemporaneo: riflessioni, prospettive*. Correggio: Corpi&Visioni, 2018.

DALCROZE, Emile Jaques. *Exercices de plastique animée*. Paris, França: Jobin e Cie, 1916.

DALCROZE, Emile Jaques. *Le Rythme, La musique et l'éducation*. Paris, França: Jobin e Cie, 1920.

DELSARTE, François. Sem título. In: THEATRE National de la Danse et de l'Image de Châteauevallon (Org.). *François Delsarte, 1811-1871: sources, pensée*. Toulon: TNDI, 1991. P. 92-93. (Catálogo da exposição no Museu de Toulon em 21 mar. a 14 maio 1991)

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GALLO, F. D.; SERENA, A. A extraordinária viagem dos artistas italianos: História da itinerância dos circenses tricolores. *Repertório, [S. l.]*, v. 1, n. 34, 2020. DOI: 10.9771/r.v1i34.35669. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35669>. Acesso em: 19 fev. 2024.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

HIRONAKA, G. M. F. N.; CHINELATTO, S. J. de A. Propriedade e posse: uma releitura dos ancestrais institutos. *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, [S. l.]*, v. 98, p. 59-94, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67580>. Acesso em: 22 mar. 2023.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê, 1998.

JUNG, Carl Gustav. *Freud e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

JUNG, Carl. et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MAGALHÃES, F. *Dicionário Português-Latim*. São Paulo: Editora LEP, 1960.

MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1998.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: UNICAMP, 1997.

STEBBINS, Genevieve. *Delsarte System of Expression*. New York: Edgar S. Werner, 1894. P. XI-LVIII.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica. *Revista CEJ*, v. 18, n. 63, 2014. Disponível em: <https://revistacej.cjf.jus.br/cej/index.php/revcej/article/view/1894>. Acesso em: 19. Fev. 2024.

APÊNDICE A - BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO SOBRE A MONTAGEM

Muito resumidamente, é interessante destacar alguns marcos no estudo da montagem, com base na descrição de Canelas (2010). Primeiramente, Edwin S. Porter, que contribuiu para uma maior clareza na elaboração fílmica, demonstrou que cada plano isolado é uma peça incompleta da ação, a qual não contém em si um significado próprio, mas depende da relação com os outros planos; ele observou que uma sequência de ações organizadas de determinado modo institui a continuidade narrativa.

Partindo dessa primeira experiência, David W. Griffith, um ator que atuou em um filme de Porter, demonstrou como criar um maior impacto dramático por meio da justaposição de planos, sendo a montagem entendida como um meio de expressão e significação. A diferença fundamental entre esses autores, diz Canelas (2010, p. 4), é que “quando Porter mudava de plano era quase sempre por razões físicas, enquanto Griffith mudava de plano por razões dramáticas, mostrando um novo pormenor ao espectador que permitisse aumentar o interesse do drama em determinado momento”.

Além disso, Griffith trouxe diferentes contribuições para a montagem, destacando a possibilidade de fragmentação do filme em planos gerais, médios e próximos, o que corroborava com um estímulo progressivo da emoção do público. Ademais, ele propôs que o impacto emocional poderia ser trabalhado não apenas nas variações de ritmo, mas incluía “o close-up (grande plano), insert (plano de pormenor de um objecto), câmara subjectiva (o ponto de vista da personagem ou do actor) e o travelling (deslocação da câmara de filmar no espaço), a montagem alternada, a montagem paralela, os flashbacks (retrocessos temporais)”. (Canelas, 2010, p. 4)

Ainda de acordo com Canelas (2010, p. 4, sic), Griffith também trouxe a ideia de montagem alternada, que “intercala os planos de duas ou mais cenas e/ou sequências, apresentando acções que se desenrolam ao mesmo tempo em locais diferentes, mas que estão directamente relacionados” e de montagem paralela, que “alterna série de planos que não têm entre si qualquer relação de simultaneidade, sendo discursiva e não narrativa”.

No que toca ao estudo da montagem no contexto soviético, cabe dizer que o cinema era entendido como um instrumento para instrução das massas.

Nesse sentido se destacam diferentes estudiosos, entre os quais Lev Kulechov, que provou de que uma imagem não tem sentido em si, pois é a contextualização da montagem que compõe o significado, sendo que a própria significação depende das relações que o público consegue fazer entre os diferentes planos. Se os experimentos de Kulechov determinaram que o processo de montagem não pode ser considerado como um simples recurso para contar histórias, os de Vsevolod I. Pudovkin indicaram que uma justaposição adequada poderia levar alguns quadros a adquirir significados que não teriam isoladamente.

Este teórico se opôs às ideias de Sergei M. Eisenstein, um dos estudiosos mais relevantes no campo da montagem. Eisenstein defendia a teoria de colisão de atrações, que originou a montagem por atrações, concebendo uma série de mudanças de planos por meio de uma série de choques que levassem à criação de novas ideias.

APÊNDICE B – DISCURSO SOBRE AUTORIA E PROPRIEDADE DA OBRA

É claro que as leis objetivas que tangem o direito de autoria de obras literárias são relativamente recentes, sendo seu estabelecimento decorrente de um longo processo.

Na antiguidade não havia uma produção relevante de um número de cópias de texto a serem lidas pela população de modo geral; era muito comum a produção única do volume original da obra, fato que não determinava poucos problemas com relação aos direitos do autor que escreveu o texto, havendo preocupações voltadas para sua proteção. Entretanto, já existiam algumas regras estabelecidas para os casos de plágio, os quais, uma vez descobertos, poderiam determinar que o autor culpado da ação contraditória se distanciasse da comunidade ou círculo literário a que pertencia, como punição.

Wachowicz (2016) indica que o registro dos primeiros casos dessa natureza pode ser encontrado ainda no século V a.C., quando alguns participantes de um concurso de poesia realizado em Roma foram acusados de terem se apresentado como autores de textos que podiam ser encontrados na Biblioteca de Alexandria.

Na Grécia Antiga, as obras literárias podiam ser reproduzidas livremente e, mesmo sem ocorrência de uma lei específica, os autores eram considerados, sendo condenada a apropriação indébita de obras de autoria de outrem condenadas – inclusive se estas aparecessem em formatos e gêneros distintos como a arte literária, a teatral e a plástica, por exemplo.

É no Império Romano que o direito do autor para os textos passa a ser reservado especificamente ao material publicado, sendo protegido mormente o direito do editor. Com a queda do Império, em 476, e início da época Medieval, a cultura que estava em circulação passa a ser destinada aos monastérios, as cortes e a uns poucos centros habitados de relevância.

Mas com o surgimento das universidades como Bologna (1088), Oxford (1167), Salamanca (1134), Cambridge (1209,) Padova (1222), Coimbra (1290), Brasil⁷¹, a demanda pelos livros aumentou consideravelmente, impulsionando o mercado de cópias de textos literários.

⁷¹ No Brasil era proibido o funcionamento de unidades de formação de nível superior até o início do século XIX quando apenas os brasileiros que podiam ir para o exterior, podiam acessar esse grau de ensino; é apenas com a chegada da corte portuguesa em 1808 que foram fundadas instituições na Bahia e no Rio de Janeiro que possibilitaram a formação, inicialmente, no âmbito médico.

A impressão dos textos era feita através da tipografia, que foi inventada na China em 1041. O procedimento de impressão do texto era feito a partir do molde de cada caractere tipo em porcelana, material frágil que solicitava recorrentes construções de moldagens, pois quebrava com frequência, desestimulando a sua produção em larga escala. Com o passar do tempo, essa fragilidade das letras foi superada com o surgimento dos caracteres em tipo de madeira, que, posteriormente, em 1490, passaram a ser construídos em bronze.

Há autores que ligam os rudimentos da impressão utilizando caracteres tipos em liga metálica à Coreia, mas a invenção que ganha maior ressaltado surge na Alemanha, onde, em 1450, o tipógrafo Johann Gutenberg desenvolve uma técnica que possibilitou a diminuição do custo de produção, propiciando o aumento do número de copiadoras, fazendo com que o material passasse a ser acessível a um maior número de pessoas. Esse fato foi determinante para que se pensasse cada vez mais sobre a criação de uma regulamentação do direito de autor.

A técnica de Gutenberg consistia em alinhar cada caractere moldado em chumbo de modo a formar uma página, sendo possível reutilizar o material após a impressão – fato que não era tão simples com as peças em madeira, que permitiam apenas a impressão seriada da própria matriz até que ela quebrasse.

O primeiro livro impresso foi a Bíblia, que teve cento e oitenta (180) cópias impressas em três anos de produção, quarenta e oito (48) das quais no formato de pergaminhos e cento e quarenta (140) em papel de canabis; este último formato teve a sua versão integral impressa também em língua vulgar, permitindo com que diferentes grupos sociais se aproximassem de seu conteúdo, antes limitado apenas a determinados grupos. Cabe destacar que a igreja foi muito importante na elaboração de instrumentos de regulação, que posteriormente foram difundidos em todos os lugares de sua atuação.

Até então, a Bíblia permitida era somente aquela escrita em latim e, por isso, as cópias impressas em língua vulgar foram inseridas no Índice dos livros proibidos em 1558, o *Index Librorum Prohibitorum*, onde permaneceu até 1578, quando o papa Bento XIV determinou que qualquer pessoa pudesse ler a versão vulgar das Escrituras, desde que fosse autorizada pela Igreja.

Essa proibição, como informa Fragnito (2009), foi flexibilizada com a elaboração de um índice no Conselho de Trento, em 1564, em que uma comissão de bispos deliberou que o inquisidor poderia avaliar se a proibição era pertinente e, eventualmente, diante do parecer do pároco ou confessor, autorizar a leitura.

Cabe notar que posteriormente surgirão leis específicas sobre a editoração e salvaguarda das obras em relação a sua estampa, sendo os responsáveis por realizar a impressão, os estampadores, tutelados pelo Estado, o qual deferiu diferentes decretos com o intuito de limitar a permissão da estampa e venda para os estampadores que não fossem convencionados.

Esse tipo de limitação já havia sido experimentado anteriormente quando o papa Leone X (1475-1521) emitiu o decreto *Inter Sollicitudines* (Alvarenga, 2020) que, retomando as imposições feitas pelo papa Innocenzo VIII, em 1487, e pelo papa Alessandro VI, em 1501, determina, em 1515, que qualquer impressão precisaria ser autorizada pelo clero antes de ser veiculada, de modo a evitar a difusão de escritos que pudessem atentar contra a fé católica e a moral.

No século XVIII, a rainha da Grã-Bretanha, Anna Stuart, criou o *copyright* (1710), um Estatuto dos Monopólios que trata da propriedade intelectual. Contudo, esse regulamento visou garantir o direito do monopólio, que cabia ao editor, o qual estabeleceria com o autor um acordo econômico que primeiramente privilegiava “os aspectos privados dos editores nas relações contratuais que estes estabeleciam com os autores” (Wachowicz, 2016, p.5).

Foi sobretudo com a Revolução Francesa (1789-1799), com o conseqüente desmanche da corte e pulverização da monarquia, e o conseqüente estabelecimento dos princípios de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, que a ideia de liberdade de expressão passou a ter sentido para a propriedade das obras, com o estabelecimento de um Sistema Internacional de Propriedade Intelectual.

Foi neste contexto que foram editadas duas leis que trataram sobre a reprodução de obras escritas e dramáticas, composições musicais, pinturas e desenhos. Em Paris, iniciaram-se as discussões que situaram as primeiras ideias de um acordo internacional sobre o direito do autor, sendo redigida uma Convenção que começou a ser elaborada com as discussões que aconteceram em uma Conferência Diplomática em 1880, sendo concluída três anos depois, em uma nova convocatória. A finalização da redação da Convenção, contudo, não foi definitiva, pois a reunião de 1883 definiu uma série de encontros posteriores, para revisão e aperfeiçoamento de suas cláusulas escritas até então.

Como indicado em um documento escrito pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial do Brasil, as revisões sucessivas foram várias, sendo a primeira realizada em Roma, onde não houve alguma ratificação por parte dos países participantes nos atos anteriormente assinados. As reuniões posteriores de revisões aconteceram em “Bruxelas (1900), Washington

(1911), Haia (1925), Londres (1934), Lisboa (1958) e Estocolmo (1967). O Brasil, país signatário original, aderiu à Revisão de Estocolmo em 1992⁷².

Até então a proteção devida à autoria era reservada ao contexto de produção das obras; assim, uma obra publicada na França podia ser reproduzida livremente no Brasil, uma obra alemã na Itália, e assim por diante, fato que mudou com o advento da Convenção de Berna de Proteção de Obras Literárias e Artísticas, que internacionalizou esse direito.

A Convenção de Berna⁷³ de Direitos Autorais é um tratado importante no sentido de proteção aos direitos intelectuais, o qual foi proposto por entidades privadas de autores, sendo instituído no âmbito internacional com a aderência de um amplo número de países; assim a Convenção adere um status de universalidade que foi

completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de março de 1914, revista em Roma a 2 de junho de 1928, em Bruxelas a 26 de junho de 1948, em Estocolmo a 14 de julho de 1967 e em Paris a 24 de julho de 1971. (Direitos Autorais, 1975)

Fato está que as situações revolucionárias foram um grande impulso para o desenvolvimento de leis de validade internacionais sobre os direitos do autor, as quais foram utilizadas por outros países como modelo para elaborar suas próprias normativas, a exemplo da Itália, que ampliou os privilégios de propriedade intelectual e reconheceu como autor também o escritor de uma música, uma pintura, um desenho.

Com o tempo, o direito de autor passa a ser direcionado ao criador da obra em vida, sendo este estendido por mais dez anos após sua morte, em favor de eventuais herdeiros – tempo que posteriormente foi alterado, prescrevendo somente quando passados vinte anos da morte do autor.

No Brasil, essa Convenção foi adotada com a promulgação do Decreto Legislativo n. 75.699, redigido em Paris em 1971. Esse documento, que entrou em vigor em maio de 1975, reservou quatro artigos no capítulo VII para marcar o tempo de duração, previu no Artigo 1º a proteção em vida, adicionando mais “cinquenta anos depois da sua morte”. O Artigo 4º desta mesma lei delibera que é incumbência dos países regular a duração dessa proteção, a qual,

⁷² <https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/legislacao-1/cup.pdf>

⁷³ https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/514022/001046267_Direitos_autorais_4ed.pdf

contudo, “não poderá ser inferior a um período de vinte e cinco anos contados da realização da referida obra”. Em 1998, essa lei foi atualizada, sendo a duração da proteção estendida para setenta anos após morte do autor.

Foi justamente nessa garantia de direito póstumo que os herdeiros dos direitos autorais da peça inicialmente selecionada como objeto de estudo da presente tese se firmaram, para enviar uma intimação extrajudicial, notificando, expressamente, estar proibido “quaisquer reproduções ainda que parciais, de trechos ou integralidade da obra por qualquer meio de divulgação, *sob pena de adoção das medidas judiciais e administrativas cabíveis.*” (Herdeiros da peça duplamente censurada).

Para proteger o nome dos envolvidos e dificultar a identificação da família circense, optou-se por identificar a peça como “duplamente censurada”. Essa expressão que, pode ser atribuída a dois motivos: o primeiro é justamente no impedimento de uso da obra nesta tese e o segundo é o fato de essa peça ter passado pelo processo de censura, sendo proibida de ser apresentada ao público.

Nada obstante, a importância dada os direitos autorais da obra, eximiram a possibilidade de divulgação da mesma através de outros autores, fato que leva a questionar: o que seria mais importante o autor e sua obra ou os direitos a este atribuídos? Esse questionamento abre espaço para outra dúvida: como o direito do autor se relaciona com a exterioridade anterior a obra? A escrita basta em si mesma e o autor assume toda a responsabilidade da própria obra, a despeito de quem a escreveu? E se levarmos esse questionamento para o sentido foucaultiano (2002), será possível dizer que o autor da obra desapareceu?

Tais questionamentos encontrarão respostas em futuras pesquisas.

APÊNDICE C – BREVE RELATO SOBRE O ROMANCE NA LITERATURA

O romance integra uma escola literária que surgiu na Europa, e sua noção não se confunde com o temperamento romântico, emotivo e sentimental, encontrado na literatura, que se liga mais a uma atitude mental, característica da afeição. Sua constituição configura um afastamento de modelos estáticos até então em voga, pois os escritores, na busca de se distanciarem de esquemas preestabelecidos, romperam com esquemas métricos e rítmicos que determinavam parâmetros para a poesia, se aproximando mais da “língua viva e espontânea do dia a dia” (Carvalho, 2009, p.38).

Carvalho (2009) vai dizer que o termo romântico precedeu o adjetivo Romantismo, ao indicar que

O adjetivo foi usado pela primeira vez na França (*romantique*) e na Inglaterra (*romantic*) no século XVII. Vincula-se etimologicamente ao francês *romanz* ou *romant*, termo que designava as narrativas medievais de aventuras, heroísmo e amor, em prosa ou verso, escritas em língua romance (da expressão *romanice loqui* “falar romanticamente”), a frase intermediária entre o latim vulgar e o vernáculo surgido na România, região correspondente aos antigos domínios do Império Romano. (Carvalho, 2009, p.37)

Inicialmente o termo romance vai referenciar o romance cortês ou poema cavaleiresco, que também pode ser associado à lírica provincial, com suas poesias cantadas com um acompanhamento musical.

É interessante destacar reflexão de Malato (1989), o qual, ao falar sobre o amor cortês, nos lembra que o ser cortês tem a ver com um comportamento social específico, próprio do contexto das cortes, que caracterizou uma imagem muito aproveitada pelos escritores para configurar o ambiente de suas obras.

Assim, na Idade Média, esse termo vai definir a morada do senhor feudal, juntamente com seu ministério, cavaleiros e todos ao seu redor, os cortesãos. Nessa perspectiva, Malato (1989) afirma que o termo cortês vai ser usado para definir qualidades que competem: ao nobre, ao nobre guerreiro, ao bom vassalo, ao leal, à virtude – ou melhor, vai referenciar “um conjunto de virtudes e de qualidades morais consideradas essências em um cavaleiro perfeito e depois em um homem de corte: lealdade, generosidade, coragem, prudência, humildade, etc., em oposição à ‘vilania’, ambição, covardia, etc.”. (Malato, 1989, p. 129). A essas características

fundamentais, posteriormente, acrescentar-se-á a dimensão que ressalta a experiência amorosa do homem da corte, que vai ser marcada fortemente pelo relacionamento com uma mulher.

Cabe destacar que o bom e leal, em oposição à vilania e ambição, nessa descrição de cortês, faz notar duas fontes de caracterização que são notórias em obras românticas: de uma parte, a subserviência do cortesão para com seu senhor, e da outra, o relacionamento propriamente amoroso que se destaca no gênero romântico. Ademais, cabe marcar, ainda, outro sentido que se coloca em face ao romance cortês, o qual, no tato com o amor não localizado dentro do casamento, integra o sofrimento ao prazer, em relações de transgressão e infidelidade, pela busca da satisfação. É por isso que Barros (2011) afirma que o amor cortês é aquele que “deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece”. (Barros, 2011, p. 199)

Barros (2011), ao falar sobre a contribuição dos trovadores para a difusão do amor cortês, destaca alguns exemplos de narrativas de fatos vividos que são bem esclarecedoras, como o caso de Guilhem de Capestanh, um trovador que amava a esposa de um senhor feudal, a qual correspondia a suas investidas, permitindo que ele se dirigisse a ela por meio de suas canções. Entretanto, o relacionamento dos dois foi descoberto; o marido, então, mata o trovador, arranca-lhe o coração do peito e faz a esposa comê-lo, sem que ela o soubesse; ao compreender a precedência do pitoresco jantar, a jovem se mata. Nesta e em outras histórias de vida de trovadores é possível detectar

alguns dos principais elementos constitutivos do Amor Cortês. Os personagens fundamentais estão todos ali: o Amador devotado, a Dama idealizada e socialmente inatingível, o marido ciumento, e até mesmo os *losengiers* que denunciam a paixão clandestina. Da mesma forma, aparecem intrincados neste romance trágico alguns dos tradicionais paradoxos do Amor Cortês: a relação íntima entre Amor e Morte, o imbricamento entre Nobreza e Sofrimento, bem como o confronto entre o Casamento socialmente condicionado e o Verdadeiro amor, levado até as suas últimas conseqüências trágicas – eis aqui os ingredientes de uma história amorosa que realiza o amor extremo e que o concretiza na metáfora da mulher que sem o saber devora o coração do trovador, ao qual vai depois se juntar no abraço definitivo da própria Morte. (Barros, 2011, p. 197)

Se, de um lado, alguns autores relatam que a presença dos homens nas cortes era mais comum do que a das mulheres e que as filhas dos nobres eram enclausuradas em conventos para serem educadas, do outro lado, diferentes autores, referenciando-se em algum romance

cortês ou pequenos manuscritos medievais, narraram o exato contrário, destacando homens e mulheres em situações festivas.

Em ambos os casos, diz Malato (1989), era marcante a posição de inferioridade da figura feminina, que legada ao convento ou ao casamento, era tratada como um produto ou mercadoria; é justamente essa mulher que acaba ganhando espaço na estruturação do jogo amoroso e dos desejos na literatura. Esse dado remonta a uma ideia/prática comum da sociedade medieval, mas não se pode deixar de indicar que o lugar da mulher na sociedade contemporânea, no ano de 2024, ainda está em vias de ser determinado por um protagonismo feminino, destacado estereótipos há tanto cristalizados.

Fato é que o romance cortês se destaca em uma literatura que se dedicou a projetar o comportamento ideal da comunidade da corte, colocando o personagem principal, o herói, como aquele que se dispunha ao sacrifício em favor do interesse coletivo e que tinha a virtude do amor cortês, explicitado no relacionamento amoroso – ou seja, um herói que era ao mesmo tempo cavaleiro e cavalheiro. Um exemplo interessante é a obra de Orlando Furioso, escrito por Ludovico Ariosto no século XVI, na Itália, que bem representa a ideia do amor cortês, ao contar a história de uma mulher que provoca paixões, em um cenário épico de combate entre cristãos e sarracenos: guerra e amor, mulheres e cavalheiros.

Observa-se que a consciência do eu é um ponto forte do romantismo, e que a narrativa romântica que fomentou fortemente os discursos dos primeiros escritos, contemplou temas que exaltam “os valores burgueses, como a liberdade, a honra, a iniciativa pessoal, o dinheiro, a moral, a virtude, a religiosidade, o amor, o casamento, a família”. (Carvalho, 2009, p. 38-39), sendo marcante o combate entre os representantes do bem e do mal.

Ortiz (2023) diz que o Romantismo é um movimento que surge com as profundas mudanças do final do século XVIII e que muitos autores o interpretam como uma sensibilização que buscou dar conta das transformações surgidas com a Revolução Francesa e a Industrial. Carvalho (2009) diz que, como estilo de época, o Romantismo surge na Alemanha e na Inglaterra, mas não vai deixar de citar a contribuição da França, que esteve inserida nesse movimento desde momentos precedentes a Revolução. O autor considera que o romance *Werther*, escrito por Goethe em 1774, pode ser considerado o marco da escola romântica da Europa; contudo, não se pode negar a existência de uma variedade de obras, escritas em diferentes lugares e em épocas variadas, que foram indicadas como marco para o surgimento do romance, algumas das quais foram escritas em séculos anteriores ao XVIII.

Na França, *Gargântua e Pantagruel* de François Rebelais, foi considerado o primeiro romance moderno, uma obra escrita em uma linguagem considerada excêntrica para a época em que foi publicada, no século XVI, e que chegou a ser retirada das bibliotecas e escolas por causa de seu conteúdo.

O texto, fortemente criticado, foi considerado altamente indecente e obsceno, pela forma de abordar o corpo em seus desejos primários. Através dos personagens centrais, que são dois gigantes, pai e filho, são abordadas questões que tocam o grotesco, a escatologia, a gula, a sexualidade, em uma linguagem cômica e satírica. Essa obra foi fundamental para Mikhail Bakhtin publicar o livro *A obra de François Rebelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, que traz contribuições importantes para os estudos sobre a cultura popular.

Na Espanha, o livro *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel Cervantes, publicado no século XVII, aparece em destaque. O texto promove uma paródia dos romances cavaleirescos, através da história de Dom Quixote, um personagem que confunde a própria vida com as histórias de cavaleiros que lia incessantemente. De acordo com Montenegro (2017, p. 39), Dom quixote “não é apenas o início da narrativa moderna, é também a própria concepção moderna do que seja a narrativa. [...] Cervantes faz com que seu texto dialogue com as novelas de cavalaria, a gesta medieval, a picaresca e a novela pastoril”.

No Reino Unido, a obra *Robson Crusoe*, de Daniel Defoe, escrita no século XVIII, cuja narrativa que destaca um personagem náufrago que se encontra em uma ilha deserta e precisa enfrentar as adversidades da nova situação, é considerada um marco para o estabelecimento do romance no circuito ocidental. Esteves (2021) diz que essa obra é frequentemente considerada como um dos textos fundadores da literatura moderna, mas

isso porque a primeira obra ficcional de Daniel Defoe, publicada em 1719 e listada entre os maiores sucessos comerciais das letras do século XVIII, teve papel destacado na formação do sistema literário cuja economia combina registro autoral, técnica de representação, crítica e comércio. Associada à formatação do romance como gênero, a publicação também ajudou a consolidar a função de escritor como profissional do mercado das letras. (Esteves, 2021, p.204)

Com isso, vale marcar que o estabelecimento e o desenvolvimento do romance no ocidente, entendido a partir de sua ligação com a definição de amor cortês, é tributário de vários fatores, entre os quais se podem citar o aumento do público consumidor, surgido com o

fortalecimento da classe burguesa; o surgimento da imprensa; o desenvolvimento de uma crítica voltada para as publicações literárias com o sucessivo e, quiçá, conseqüente apoio do direito autoral.

Também cabe reconhecer que o jornal foi um suporte importante para a difusão do hábito da leitura, sendo que o folhetim considerado um marco para muitos autores românticos relatarem suas histórias, muitas das quais, posteriormente, editadas no formato de livro.

Carvalho (2009) indica a França como a principal difusora do romance para outros países do mundo, incluindo o Brasil, onde o gênero estimulou fortemente a literatura, que absorveu características específicas que podem ser agrupadas em diferentes períodos. No período inaugural do gênero, por exemplo, pode-se destacar a presença do nacionalismo exacerbado, do culto à natureza e do indianismo, sendo esse um “um dos momentos mais expressivos do Romantismo brasileiro, pela impregnação sentimental saudosista e patriótica, enfatizada pela oposição “aqui, cá” (Europa) / “lá” (Brasil)” (Carvalho, 2009, p. 42). Aqui se fala do período após a independência (1822), em que o romance marcava uma “vontade” de caracterização do povo brasileiro, que até então era constituída por viajantes estrangeiros que retratavam, a seu modo, costumes e rituais antropofágicos⁷⁴, corroborando uma imagem negativa dos povos nativos.

Foi somente com a constituição do Instituto Histórico Geográfico brasileiro, em 1836, que uma imagem oficial sobre o brasileiro começou a ser pensada, com descrições e orientações sobre a definição do povo brasileiro, como se pode observar na citação abaixo, que impõe, a partir do seu título, como se deve escrever a História do Brasil:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, paiz que tanto promete, jamais deverá perder de vista quaes os elementos que ahi concorrerão para o desenvolvimento do homem.

São porém estes elementos de natureza muito diversas, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular tres raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou Caucasiana, e emfim a preta ou ethiopica. Do encontro, da mescla, das relações mutuas e mudanças d’essas tres raças, formou-se a actual população, cuja história por si mesmo tem um cunho muito particular.” (Frederico, 1845, p. 382)

⁷⁴ Neste site é possível visualizar algumas imagens interessantes de rituais antropofágicos: <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/imagens-para-pensar-o-outro/1-recursos.html>.

A efervescência do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, então capital do Brasil⁷⁵, foi forte motivadora da difusão do gênero, pois o estabelecimento de indústrias, a implantação de estradas de ferro, a construção de “teatros, bibliotecas e livrarias contribuíram para impulsionar a atividade cultural.”

Dois séculos depois, o resgate de elementos do romantismo foi importante na era Vargas, pois um novo ideal de Brasil e de brasileiro precisava ser difundido. A arte nesse período, era vista como um instrumento para difusão dos ideais ideológicos do Estado e, por isso, era constantemente vigiada e controlada. Cabe ainda marcar que a utilização da arte como instrumento político já havia sido feita também em outros momentos, entre os quais aqui se destaca o século XIX, quando a obra *O Guarani*, de José de Alencar, se tornou, usando as palavras de Ortiz (2023), um elemento importante na divulgação de uma imagem e na promoção do Brasil no exterior.

⁷⁵ Antes do Rio de Janeiro se estabelecer como capital do Brasil em 1763, Salvador da Bahia, localizada na região Nordeste do país, abrigou centro administrativo que passaria a Brasília a partir de 1960, onde segue até atualmente. Para mais informações ver: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/historico>.

APÊNDICE D – PARA ENTENDER A CIRCULARIDADE E O HIBRIDISMO NO ESPETÁCULO DE CIRCO

Os termos circularidade e circo podem se ligar pelo caráter circular que ambos suscitam, mas também pela ideia de movimento transladar, de fluxo recíproco, de ciclo migratório que se estabelece em um contínuo de idas e retornos a um ponto de partida, de coordenadas aventureiras; ademais, a circularidade pressupõe um intercâmbio cultural, mesmo que este não seja reconhecido por estar imerso em sistemas que validam apenas paradigmas socioculturais dicotômicos.

Ao discutir sobre a cultura popular camponesa da Europa pré-industrial, Ginzburg (1936) traça uma noção de circularidade. Seu entendimento sobre o assunto se liga à ideia de circularidade proposta por Bakhtin, no livro *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, e envolve o reconhecimento da possibilidade de influências recíprocas entre as diferentes classes/culturas. Bakhtin analisa a obra *Gargântua e Pantagruel*, escrita no século XVI por François Rabelais, texto que, como diz Ginzburg (1936), provavelmente não foi lido por nenhum camponês dessa época – fato que não é difícil de acreditar, uma vez que se sabe que somente uma minoria dos sujeitos daquele período sabiam ler e escrever.

Ginzburg (1936) aprofunda o argumento da existência de um fluxo contínuo entre diferentes classes/culturas, tendo como personagem principal Domenico Scandella, um sujeito da classe popular, um moleiro friulano conhecido como Menocchio, que leu livros e escreveu textos nos quais se podem observar a convergência de suas posições com aquelas de grupos de intelectuais.

Os enunciados de Menocchio conduziram as reflexões de Ginzburg (1936) em torno da circularidade, a qual nos leva pensar sobre o sentido de hibridismo, que também pressupõe a existência de uma contaminação entre diferentes classes/culturas, interessando não apenas o discurso, mas abrangendo uma variedade de objetos.

Burke (2003, p.23) define “três tipos de hibridismo, ou processos de hibridização, que envolvem respectivamente artefatos, práticas e finalmente povos”, que contribuem para o entendimento do sentido que estamos atribuindo ao hibridismo, e conseqüentemente à circularidade, em referência ao espetáculo de circo.

O autor começa falando sobre os artefatos híbridos e, ao destacar o caso da arquitetura, traz exemplos de obras construídas a partir de diferentes pontos de vista culturais, como no caso

de arquitetos alemães, italianos e armênios que contribuíram “para a criação de um estilo híbrido de arquitetura que combinava elementos de suas diferentes tradições” (Burke, 2003, p. 24); a mobília utilizada dentro das edificações também passou por um processo de adaptação, pois há casos de móveis, como no caso do estilo inglês, que tiveram suas linhas retas suavizadas no contato com o contexto brasileiro, por exemplo.

Burke (2003) indica que as imagens ocidentais influenciaram a cultura chinesa causando inovações; nesse argumento, o autor chama a atenção para duas questões: a importância dos estereótipos ou esquemas culturais, que coadunam para a percepção e a interpretação do mundo, e da presença de afinidades e convergências de imagens de diferentes tradições, como no caso da assimilação da Virgem Maria, que teve sua imagem introduzida em diferentes culturas, sendo representada em um papel semelhante.

Essas questões foram postas para falar da imagem, mas o autor chama à atenção ao dizer que servem não somente a este campo, por terem uma relevância mais ampla. Burke (2003) cita o caso do artefato texto, apontando as traduções como os casos mais óbvios de hibridismo, uma vez que o que se busca na tradução é um efeito equivalente ou ideias familiares, inteligíveis ao novo público leitor.

Há também o caso dos gêneros textuais propriamente híbridos, como o do romancista nigeriano que escreveu sua obra em um inglês alterado para obter maior correspondência com o “novo leitor africano”. Com isso, entende-se que o romance africano vai se situar em um cruzamento de gêneros, assim como outros casos de hibridismo, por incluir “o conto folclórico oral tradicional, o romance europeu e, entre os dois, o equivalente africano dos folhetos brasileiros, os textos popularizados entre a Segunda Guerra Mundial e a guerra civil nigeriana” (Burke, 2003, p. 28).

Em relação às práticas híbridas, o autor aponta um dado interessante, quando ele marca que essas ações podem ser identificadas em diferentes lugares, quais, “na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures” (Burke, 2003, p.28), como no caso do circo, e também do teatro, discutido nesta tese.

Burke (2003) destaca a influência asiática em criações de compositores clássicos, como Debussy, que mostraram afinidades e convergências com elementos daquela cultura, e cita o exemplo de músicos do Congo que buscaram inspirações em músicos de Cuba, produzindo hibridismos em que “a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto

circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação”. (Burke, 2003, p. 32)

O deslocamento espacial é um fator importante nos processos de hibridização; basta observar os ciclos de migrações, pelo mundo e dentro de cada mundo, que impulsionaram a existência de diferentes hibridismos linguísticos. Um exemplo interessante nos remete diretamente ao campo militar, onde mobilizações podem ser instituídas por motivo de guerra.

O aumento do contingente de mercenários na Guerra dos Trinta Anos, hábeis políglotas e de grande mobilidade, como menciona Burke (2003, p. 33-34), impulsionou o surgimento de diferentes palavras, que atualmente ainda são utilizadas, como, por exemplo, os termos técnicos espanhóis “armada, camarada, emboscada, escalada e parada”. O francês legou os termos “avant-garde, bayonette, cadet, patrouille, e o italiano battaglione, bombarda, infantaria, sentinello e squadrone. Ligeiramente modificados, todos estes termos podem ser encontrados em uma ampla gama de línguas” de raiz anglo-saxônica, das que se fundaram no *latim*, como no caso do Brasil, no continente americano, etc.

Outrossim, o autor lembra que, como tantas outras expressões culturais europeias, o carnaval foi modificado no contato direto com o contexto americano, o qual envolveu fortemente a presença da dança, que se mostrou uma manifestação relevante, inclusive, em rituais religiosos. Estes, provavelmente, foram responsáveis, de acordo com o autor, pelo papel ativo das mulheres nos carnavais americanos, pois

A dança, quer religiosa, quer secular, era uma forma de arte particularmente importante na África tradicional. Era um ritual para provocar a possessão dos dançarinos por espíritos ou deuses, como no caso dos iorubas de Daomé e da Nigéria. Nestes rituais religiosos, as mulheres tradicionalmente representavam um papel importante. São provavelmente estas tradições africanas que explicam o papel ativo das mulheres no carnaval das Américas, que saem dançando pelas ruas em vez de ficarem observando das sacadas. (Burke, 2003, p. 35)

Os povos híbridos são cruciais em todos os processos de hibridização, diz Burke (2003). O autor cita alguns eventos de migração diaspóricas de povos que, por diferentes motivos, tiveram que se dispersar das localidades onde viviam, entre os quais, os

gregos em Constantinopla depois de sua captura pelos turcos em 1453; judeus e mulçumanos da Andaluzia depois da queda do Reino de Granada em 1492;

os italianos depois de 1870 para a América do Norte, e América do Sul e a Austrália; os chineses para o sudoeste da Ásia ou para a Califórnia nos séculos XIX e XX.

Não devemos esquecer dos indivíduos híbridos que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo, convertidos ou capturados. (Burke, 2003, p. 36)

Seja anglo-irlandês, anglo-indiano, afro-italiano, afro-brasileiro ou outro, um sujeito híbrido pode ser reconhecido no papel de mediador cultural, ao promover a articulação da sua cultura com aquela nova em que se conecta. Dentro dessa perspectiva, os artistas nômades podem ser reconhecidos como mediadores culturais em trânsito, pois eles, viajando de um lugar a outro, vão se adaptando às novas realidades, ao passo que adaptam elementos de culturas alhures ao seu espetáculo, promovendo um diálogo em que as arestas de diferentes tradições acabam sendo enebriadas pela própria arte.

Ocorre que, no processo de hibridização, o ponto marcante, que aqui se entende como a condição necessária para que o hibridismo aconteça, é a adaptabilidade, sem a qual a própria ideia de híbrido se esvaziaria de sentido. Como concretizar-se-ia o hibridismo se as diferentes forças e subjetividades culturais se combatessem em vez de coexistirem? Entende-se que a viabilidade desse processo, que envolve uma flexibilização, seja ela espontânea ou não, compreende uma espécie de amalgamação cultural, para que as diferentes culturas apareçam integradas.

Ao considerarmos a adaptabilidade do espetáculo de circo, podemos dizer, em sintonia com a posição de Walter de Sousa (2009), que seu hibridismo é fruto de uma negociação entre culturas, que permite um “continuum de influências”, e aqui podemos voltar outra vez ao discurso sobre a circularidade – noção que pode ser aplicada também ao teatro, guardadas as devidas proporções, que integrou outras linguagens ao seu produto⁷⁶ artístico, entre as quais a do próprio circo.

O circo tem a circularidade integrada na estrutura de seu espetáculo, o qual se referencia em diferentes classes/culturas que são determinadas pelas condições de produção de cada época; por isso, a ideia de circularidade assim pode ser entendida no sentido de movimento, de presença transitória, de contínuo ir e vir que permite constantes retornos, reintegrações,

⁷⁶ Para saber mais sobre produto artístico, ver o capítulo 2, *Tocando o Circo e Marcando Possibilidades Cênicas*.

ressignificações de elementos no espetáculo, absorvendo o sentido de hibridismo em um processo que flui em uma constante de adaptabilidades.

A circularidade cultural de Ginzburg (1936) se alinha à ideia de hibridismo discutida por Burke (2003) e nos conduz à compreensão de que o espetáculo de circo, pela sua adaptabilidade, é um *Lócus* híbrido, em constante circularidade. Por fim, cabe marcar que, nesse ambiente propício às influências recíprocas, é fundamental considerar não apenas a disponibilidade do circo e as possibilidades técnicas e criativas do artista, mas, sobretudo, o interesse do público a ser mobilizado para assistir o espetáculo.

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DRAMATURGIA O GUARANI

O Guarani

Em Dois Atos

Gênero: Drama

Original: José de Alencar

Adaptação: Luiz Medici

Jardim do castelo de D. Antonio de Martinz.

A esquerda fachada do castelo. Banco

Ao levantar o pano está o palco vazio. Logo depois entra ALVARO perseguindo CECILIA.

●●●●●

CECILIA – Larga-me, deixam Alvaro.

ALVARO – Sem dar-te um beijo?! Nunca! (beija-a)

CECILIA – Estás vendo?! Fizeste-me fugir a minha borboleta, e tanto me custou apanhá-la!

ALVARO – Não te zanges Cecilia. Dar-te-ei uma de ouro massiço com a qual prenderás os teus lindos cabelos, queres?

CECILIA – Sim, mas não será tão linda como a que me fizestes fugir. Tinha as azas furtacôr...

ALVARO – Perdoa-me sim Cecilia... mas a culpa foi tua. Se não fugisses, eu não te perseguiria e...

CECILIA – Para beijar-me não é assim?! És um atrevido.

ALVARO – É talvez um crime roubar um beijo à própria noiva? Bem sabes que teu pai me deu sua palavra e...

CECILIA – Olhe ai vem o papá.

ENTRA D. ANTONIO E LOREDANO

ANTONIO – Seja bem vindo meu caro sobrinho. Como foi de viagem?

ALVARO – Melhor êxito não podia prever. Tudo ocorreu bem conforme os meus desejos. O governador encarregou-me de vos saudar.

ANTONIO – Obrigado Alvaro. Amanhã me dará conta de sua viagem. Agora vai descansar que bem merece.

ALVARO – Quando quiser, estarei as suas ordens meu tio.

LOREDANO – (A parte) Como é formosa, e nem sequer se digna lançar um olhar sobre mim.

CECILIA – Meu pai que novas me dá de meu bom Pery?

LOREDANO – (A parte) De seu Pery?

CECILIA – Desde ontem que o não vejo. Já mandei Rui Bento procura-lo e até agora não apareceu.

ALVARO – Ah! É verdade. Esquecia-me de vos contar uma aventura de minha viagem.

ANTONIO e CECILIA – Uma aventura?!

ALVARO – Sim. Ha cerca de cinco leguas distantes daqui, eu e os meus homens encontramos Pery.

ANTONIO – E que há nisso de extraordinário?! Pery anda sempre por estas florestas que conhece como o palmo, como nós conhecemos os recantos de nosso castelo.

ALVARO – Sei perfeitamente. O que estranhamos foi o que elle estava fazendo.

TODOS – O que?!

ALVARO – Tinha amarrado o pobre Rui Bento a um tronco de arvore enquanto que elle estava ali a brincar com uma onça como se fosse um cãozinho inofensivo. O pobre Rui Bento já estava sem folego de tanto chamar por todos os santos do Paraizo, pois que Pery na sua linguagem queria obrigar a fera a beijar as mãos de Rui Bento. A féra naturalmente rugia e revoltava-se contra Pery.

CECILIA – Meu Deus! A onça o terá devorado!

LOREDANO – Óra vamos que por um selvagem não é preciso alarmar-se tanto!

CECILIA – E eu! Eu serei a causadora de sua morte!

ALVARO – Tú?

ANTONIO – Que dizes Cecilia?!

CECILIA – Sim meu pai. Outro dia brincando eu disse a Pery que tinha immenso prazer em ver uma onça viva.

ANTONIO – E Pery para satisfazer teu desejo foi buscar uma.

CECILIA – Mas a onça o terá devorado! E tu Alvaro porque com os teus homens não fostes em seu socorro?

ALVARO – Elle não quiz. Ameaçou-me vendo que eu tinha apontado o meu mosquete para fazer fogo sobre a fêra e gritou-me com voz imperiosa, “branco é minha. Não a mates porque pertence a minha senhora. E vendo que eu insistia para atirar, furioso disse-me: branco se tú matas a onça eu mato a ti. Vae-te. A muito custo prometeu-me soltar o pobre Rui Bento com a condição de o deixar em paz com a sua onça.

ANTONIO – Não ha duvida! Elle quiz satisfazer o teu desejo, mesmo arriscando a vida. É uma cousa maravilhosa a abnegação e devoção que este selvagem tem para com a minha filha. Tranquiliza-te Cecila. Pery voltará. Loredano, Alvaro, vamos ver se as escoltas dos aventureiros estão em seus postos, depois iremos para o repouso. Vamos, e que Deus nos proteja.

TODOS – Deus nos proteja!

SAHEM TODOS MENOS CECILIA E RUI

CECILIA – Que imprudencia a de Peri! Arriscar a vida para satisfazer um capricho meu! Quando voltar hei de ralhar com elle. Castigal-o-hei.

BENTO – Isso mesmo é que a menina deve que fazer. Castigal-o bem castigado. Deve mandar atal-o a um tronco e mandar Rui Bento dar-lhe trinta açoites.

CECILIA – Castigal-o?! E porque? Pela sua afeição por mim?

BENTO – Não senhora. Por ter judiado do pobre Rui Bento.

CECILIA – Esta é a recompensa por ter-me salvo a vida? Oh, sou bastante injusta e ingrata. Pobre Pery.

SAHE RUI BENTO FICANDO SÓ PERY E CECY

CECY – Ainda bem que voltastes. Eu estou zangada.

PERY – Com Pery porque?

CECY – Porque Pery é mau... e não quer bem a sua senhora. Se deve estar a seus pés para defendel-a vae pelas florestas pondo a risco a vida.

PERY – Cecy quis ver a onça viva...

CECY – Então não posso dizer qualquer coisa que tú logo corres como um louco?

PERY – Quando Cecy acha uma flôr, esteja ella no mais profundo abysmo, Pery vae buscar essa flor?...

CECY – Sim.

PERY – Quando Cecy ouve cantar o sofrer, o passaro raro que vive na floresta, Pery vae buscar o passaro?

CECY – Sim,

PERY – Cecy quiz ver a onça viva... Pery foi buscar a onça.

CECY – Mas isto é absurdo! Talvez que uma onça se agarre como se apanha um passaro ou uma flôr.

PERY – Não existe mais nada facil para Pery quando Cecy deseja uma coisa.

CECY – Então se eu te pedisse aquella nuvem?

PERY – Pery ir buscal-a

CECY – A nuvem?

PERY – Sim, a nuvem.

CECY – Mas a nuvem pertence ao céu... e lá o homem não pode alcançar. Como farias?

PERY – Pery morria... e ia pedir ao senhor do céu a nuvem para dar a Cecy.

CECY – Obrigada meu bom Pery. Mas eu não quero que tú arrisques a tua vida para satisfazer os meus caprichos.

PERY – Cecy não está zangada com Pery

CECY – Não. Mas deveria estar.

PERY – Porque?!...

CECY – Porque Pery é máu e fez chorar sua senhora.

PERY – Virgem branca chorou por causa de Pery?! Oh! perdoa! Perdoa Cecy.

CECY – Porque chamas-me sempre de Cecy?

PERY – Porque...

CECY – Não sabes dizer Cecilia?

PERY – Cecilia...

CECY – Porque então me chamas Cecy?

PERY – Porque Cecy é o nome que Pery tem aqui.

CECY – É um nome Guarany?

PERY – É.

CECY – Mas quer dizer o que em portugues?

PERY – Tú senhora, não deves saber.

CECY – Porque?

PERY – Porque é segredo de Pery.

CECY – Tú tens segredos para mim? Pois bem não te quero mais ver. Vae-te.

PERY – Não Cecy. Não mande embora Pery. Se elle não te ve... Pery morre. Lembra-te a primeira vez que Pery te viu? Foi no tempo da arvore de ouro. A terra cobria o corpo de Araré e as suas armas, menos o seu arco de guerra. Pery chamou os guerreiros de sua tribu e disse: Pae morreu. Aquelle que fôr mais forte entre todos terá o arco de Araré. Guerra! Assim falou Pery. Os guerreiros responderam: Guerra! Enquanto o sol iluminou a terra, andamos. Quando a lua subiu ao céu chegamos. Combatemos com Goytacazes. Toda a noite foi uma guerra. Houve sangue! Houve fogo! Quando Pery abaixou o arco de Araré não havia na taba dos brancos um só homem vivo. Uma só casa de pé. Tudo era cinzas. Veio o dia iluminou os

campos, veio o vento levou as cinzas. Sua mãe chegou e disse: Pery filho de Araré, tu és grande, és forte como teu pai, tua mãe te ama! Os guerreiros vieram e disseram. Pery tu és forte entre os fortes, o mais valente da nossa tribo, o mais temido pelo inimigo. Os guerreiros te obedecem! As mulheres vieram e disseram: Pery, o primeiro entre todos! Tu és como o sol. Flexível como a canna selvagem que te dá o nome. As mulheres são tuas escravas! Pery ouviu tudo e não respondeu. Estava triste. Nem a voz de sua mãe... nem o entusiasmo dos guerreiros... nem o amor das mulheres o fizeram sorrir! No meio do fogo, na casa da cruz Pery tinha visto a senhora dos brancos. Era bela a filha da lua. Era alva como a graça do rio. Tinha a cor do céu nos olhos, a cor do sol nos cabelos. Estava vestida de nuvens, com um cinto de estrelas e uma pluma de luz! O fogo passou. A casa da cruz caiu. De noite Pery teve um sonho. Virgem branca apareceu... estava triste e falou assim: Pery guerreiro livre. Tu és meu coração, meu escravo! Tu me seguirás em toda parte como a estrela grande acompanha o dia. Tomou seu arco beijou sua mãe e partiu. Ia ver guerreiro branco para ser seu amigo... e virgem branca para ser seu escravo. O sol chegava no meio dia do céu. Pery chegava também ao grande rio... Avistou de longe tua casa grande Virgem branca apareceu... Era Cecy a virgem que Pery tinha visto em seus sonhos. Não estava triste como da primeira vez... estava alegre... tinha deixado no céu a nuvem... e as estrelas. Pery então falou assim: Virgem branca desceu do céu. Pery acompanhará a senhora na terra! Os olhos estavam na virgem... os ouvidos no coração de Pery... A pedra estalou! Quis fazer mal a Cecy... Virgem branca salvou a mãe de Pery... Pery não quis que a pedra que fizesse mal. Desde então Pery tornou-se escravo de Cecy. Agora a virgem branca o quer expulsar?! Porque?

CECY – Eu só te perdoo se me explicares o que quer dizer Cecy.

PERY – Pois bem eu te direi: Cecy, significa mágoa, dor...

CECY – É isto que tu sentes?

PERY – Sim... aqui.

CECY – Porque?

PERY – Não sei... eu sinto aqui no peito um fogo estranho que me abraça o coração. Sinto uma força oculta irresistível que sempre me atrai junto a ti, mas não sei explicar o que é. Sei que se tu tens um capricho, um desejo, para satisfazê-lo estou pronto a derramar todo o meu sangue. Se Cecy ordena a Pery que abra seu peito para dar-lhe o coração... Pery está pronto a fazer. Quando tu me olhas como neste momento a felicidade transborda meu coração.. Se me falas as tuas palavras como um bálsamo descem no meu coração para aumentar-lhe a alegria.

Se não te vejo, se estou longe, quero estar perto... tremo... não sei falar... não sei explicar... o que sinto...

CECY - Então Cecy, significa mágoa... dôr... tu soffres então Pery?

PERY - Sim... aqui...

CECY - Pobre Pery. Perdoa! Perdoa tua Cecy que é muito ingrata para contigo. Mas eu nada sabia. De hoje em diante quero que me chames sempre com esse nome doce e suave que não soube comprehender. Ao menos isso me fará recordar que fui ingrata para contigo. Tú me perdoas, não é verdade?

PERY - Pery nada tem a perdoar a sua senhora. Tudo o que Cecy manda Pery faz. Pery queria ser o sól para brilhar unicamente para Cecy. Pery filho de Araré o rei dos Guaranys renunciou tudo para ser teu escravo!...

CECY - Obrigada Pery. Tu não és um selvagem. Tu possues o coração mais nobre que palpita sobre a terra. Mas vem descendo a noite. Precisas descansar.

PERY - Pery não conhece o cansaço, mas virgem branca ordena... Pery obedece. (Beija-lhe as vestes e sahe).

CECY - Pobre Pery! Quanta afeição... que abnegação a sua.

ENTRA RUI BENTO

BENTO - Menina... já não está ahi aquelle demonio do escravo?

CECY - Lembra-te Rui Bento que Pery não é nosso escravo. Elle está aqui de sua livre e espontanea vontade. Alem de que é uma alma grande e generosa. Filho desta terra encantadora e fertil que tantas riquezas proporciona à nossa Patria.

BENTO - Tudo isso sera muito bom e muito bonito. Mas é que não gosto nada delle... e se o apanhasse la pelo nosso Portugal havia de lhe fazer pagar o mau quarto de hora que me fez passar com a tal de onça.

CECY - Tudo isso foi para satisfazer a minha vontade.

BENTO - E quem ia pagando o pato era eu. Quem lhe vai dar o pago é a senhora sua mãe a quem eu contei tudo. Ella está furiosa por elle ter trazido para o castello a tal onça. Ella mandou-me que viesse dizer a menina que lhe quer fallar.

CECILIA - Vou já. (SAHE).

ENTRAM D. ANTONIO, D. ALVARO E LOREDANO

ANTONIO - Meus amigos, chegou a hora de submeter a prova vossa coragem. A imprudencia de D. Diogo meu filho, que involuntariamente matou um indio da tribu dos Aymorés, suscitou a revolta contra nós. A tribu dos Aymorés prepara-se para nos atacar. Porém, sendo insufficiente as nossas forças para resistirmos ao assalto resolvi que D Diogo partirá para o Rio de Janeiro, onde irá solicitar o auxilio dos fidalgos portugueses.

D.DIOGO - Meu pai, comprehendo o seu plano. Quer afastar-me daqui, não para um auxilio que chegaria demasiado tarde.

ANTONIO - Que dizes meu filho?

DIOGO - Oh! não meu pai, não procure iludir-me. Peço-lhe que não me afaste de si no momento do perigo. Deixe-me ficar. Quero bater-me ao seu lado. Mostrar-me-hei digno do nome dos nossos antepassados. Morrerei como um valoroso.

ANTONIO - E quem ficará para vingar o nome dos Marirz? Bem vê D. Diogo que lhe confio uma missão digna de si. Se eu succumbir na luta, meu filho vingará a minha morte. Vê que é a hora de partir. Vae! e que Deus te abençoe! A vós Loredano, confio o commando dos aventureiros. E a vós, D. Alvaro, na qualidade de meu sobrinho e noivo de minha filha, concedo a honra de combater ao meu lado.

ALVARO - Serei feliz o dia em que puder enfrentar a morte, para defender-vos e fazer do meu peito escudo ao vosso!

ANTONIO - Disto estou certo e vos agradeço. Mas resta apenas o tempo necessário para os preparativos da partida de D. Diogo. Loredano procura que dentro de uma hora esteja prompta a escolta que deverá acompanhar meu filho ao Rio de Janeiro, Vamos, e que Deus nos proteja.

TODOS - Deus nos proteja! (SAHEM MENOS LOREDANO).

LOREDANO - Tudo ocorre conforme os meus desejos. Para que o meu plano tenha efeito almejado é necessário que não chegue o auxilio dos fidalgos portugueses. D. Diogo parte! Eu é que tenho de formar a escolta! Está bem! Ruiz... Ruiz...

ENTRA RUIZ

RUIZ - Que me queres?

LOREDANO - Estás só?

RUIZ - Sim capitão.

LOREDANO - Certifica-te que ninguem nos escute...

RUIZ - Pode falar.

LOREDANO - Lembra-te qual foi o nosso pacto?

RUIZ – Perfeitamente.

LOREDANO – Os outros companheiros são fieis?

RUIZ – Quanto eu mesmo, respondo por elles.

LOREDANO – Pois bem Ruiz. Chegou a hora de tentar-mos a nossa sorte. Os Aimorés preparamse para o assalto ao castello. D. Diogo parte para o Rio de Janeiro onde ele vai pedir auxilio dos fidalgos portugueses... auxilio que não deve chegar, do contrário estará tudo perdido para nós.

RUIZ - Que devo fazer?

LOREDANO – Escolheras entre os nossos homens quatro entre os mais fieis, com elles acompanharás D. Diogo que não deve chegar ao Rio de Janeiro comprehendes?

RUIZ – Comprehendo.

LOREDANO – Lembra-se que da morte de D. Diogo depende a nossa sorte... e seremos os unicos possuidores das minas de prata.

RUIZ – Descança que cumprirei o meu dever... Adeus (SAHE)

LOREDANO – Adeus D. Diogo não voltará. Livrar-me-hei facilmente de Alvaro... e Cecilia será minha. Soberba portuguesa! Nunca me dignastes com teu olhar!... Não quizestes

compreender o meu amôr ardente!... Compreenderás agora quanto maior e terrível será o meu odio! Tu me desprezas. Eu me vingto! Ahi vem D. Alvaro o feliz noivo de Cecilia Mas não será tua. Pelo Inferno o juro! Cecilia será minha ou de ninguem (SAHE)

ENTRA ALVARO

ALVARO – Eu não sei o que me sucede! Mil pensamentos passam pela minha mente! Será isto pressagio de tristezas acontecimentos? Porque procuro eu a minha solidão?

ENTRA PERY

PERY – A tímida pomba bate as azas para chamar seu companheiro que está na floresta e tem medo que não volte mais.

ALVARO – Pery, que me queres?

PERY – Pery sabe. Pery vela. Pery possui os olhos de lynce e vê quando o sól se deita para ir iluminar com a sua luz benéfica os outros novos que as esperam.

ALVARO – Que queres dizer com isto?

PERY – Quero dizer que Pery não se engana. Quero dizer que aqui no castello de D. Antonio de Mritz existe a traição.

ALVARO – Traição?! Que queres dizer?!

PERY – Escuta guerreiro branco. Tu amas a minha senhora... e eu te procurei para dizer-te: outro dia cahiu no abysmo que se acha debaixo da janela daquele quarto de Cecy um bracelete que tu lhe destes. Ella estima-o muito porque é um presente teu. Eu a vi tornar-se triste. Vi as lagrimas banharem seu lindo rosto... e eu para não a ver chorar, desci a custo naquele precipicio habitado por serpentes venenosas que com uma mordida podem matar um homem... e eu nada preocupeei, desci ao abismo e restitui a Cecy o seu bracelete. Tivesse caído ella própria eu a teria arrebatado a propria morte. Os meus braços a teriam conquistado ao ar que a faria cair... E desgraçado do homem que fizer verter lagrimas aos teus olhos. Eu sinto que os meus musculos são mais fortes que os músculos da onça para despedaçar a vida miseravel que a fizer chorar. Eu já o teria feito... mas és tu oh branco quem deve defender Cecy.

ALVARO – Eu?!

PERY – Sim, tu que amas minha senhora. Tu que serás seu esposo. Tu que eu matarei no dia em que a tornares infeliz. Pois bem. Ahi vem a noite! Eu sei onde se esconde esse traidor! Vem. Eu te direi: fêre e tu ferirás.

ALVARO – Um traidor?! Quem é Diz-me o seu nome.

PERY – O seu nome? Não. Ele negará porque é um covarde... vem... ele está escondido nas trevas... vem, Pery não te engana.

ALVARO – Diz-me o nome desse miserável para que eu possa punir.

PERY – Não, não deve-se interrogar-o... deves mata-lo! Sim, mata-lo! porque ele quer para si... Cecy que ninguem deve tocar não sendo o homem a quem ela chamará seu esposo! Este homem és tu... vem. Deves arrancar-lhe o coração!

ALVARO – Um assassinio?!

PERY – Não é um assassinio destruir um reptil asqueroso.

ALVARO – Meu pai amaldiçoar-me-ia, o dia em que a minha espada de fidalgo se manchasse de um crime. Não, a minha honra me impede... m'ó impede o meu Deus!

PERY – O teu Deus? Mas é louco esse teu Deus se como o meu não te ordena de defender a mulher que tu amas. O teu Deus! Se meu irmão insidiasse a vida de Cecy eu matava meu irmão e meu pai surgiria do sepulcro para dizer-me: Pery fizestes o teu dever! Se o astro do dia com a luz magoasse o belo rosto de Cecy, Pery nunca mais olhava para o ceo para não ver o sol! E tu ousas fallar em teu amor imenso... na tua devoção... mas de que vale esse amor? De que serve essa devoção que não sabe defender a mulher amada?! E foge, desaparece com os perigos?!

ALVARO – Talvez te enganas Pery.

PERY – Eu enganar-me? Pois tu não sabes branco que há seis meses eu não faço outra coisa senão espiar ao redor de mim com olhos de lynce? Arrastar-me pela terá como um reptil para descobrir os inimigos do castello e defender-vos todos... e quando eu te procuro para dizer-te: branco um traidor esconde-se no castelo. Um vil seductor arrasta-se como reptil asqueroso em volta da virgem maca de Cecy... Quer contaminar a sua candura, quer torna-la sua... minar a sua vida... Tu hesitas! Não te moves... e a isto tu lhe chamas amor? Chamas-lhe devoção? Mas não importa branco. Cecy continuará a dormir seu sono tranquilo em sua virgem maca sem precisar os perigos que a ameaçam porque eu como se fosse a sombra do seu corpo, velarei por

ela... e juro-te branco que Cecy será salva porque Deus a protegerá e a defenderá Pery, o rei dos guaranys.

ENTRA RUIZ COM PRECAUÇÃO

RUIZ – Por onde andaré Loredano? Há uma hora que o procuro inutilmente. Francamente começo a duvidar desse tipo. Esse malandro depois de ter deitado ortigas à túnica de frade introduziu-se neste castello com o intuito de apoderar-se das imensas riquezas de D. Antonio de Maritz. E se não me engano elle lançou suas pretenções mesmo sobre a bella Cecilia. Disto pouco me importa. O que eu quero é a minha parte das riquezas quando não... ei-lo que chega. (Esconde-se).

ENTRA LOREDANO

LOREDANO – Ruiz tarda a voltar. Já devia ter regressado... Que o nosso plano tenha falhado? Peior para elle se foi tolo. Melhor para mim que serei o único a gozar o fruto... coragem vamos a obra.

RUIZ – Espere um pouco meu caro amigo.

LOREDANO – Tú!

RUIZ – Eu sim. Temos primeiramente algumas contas a ajustar ente nós.

LOREDANO – Que contas?

RUIZ – Ah! Então são esses os nossos pactos?

LOREDANO – Que pactos Ruiz?...

RUIZ – Oh! compreendo. Tu supunhas-me liquidado, não é assim? e já te alegravas o pensamento não é? Isto é as imensas riquezas de D. Antonio de Maritz... e mais a filha!...

LOREDANO – Eu?!...

RUIZ – Sim! Tu meu caro fizestes as contas sem o taberneiro... o taberneiro neste caso sou eu... é preciso fazer novas contas... Vamos por tudo em pratos limpos... assim como se faz entre gente de bem... como nós... mas previno-te: não venhas com chicanas porque te conheço.

LOREDANO – Que queres dizer com isso?!

RUIZ – Quero dizer que sei que és um ex-frade, que pela tua boa conduta foste expulso do convento de São Domingo e da Hespanha tua patria.

LOREDANO – Cala-te desgraçado.

RUIZ – Já vêes que é inútil vires com subterfúgios comigo. Então em que ficamos?

LOREDANO – Todas as riquezas serão divididas entre nós.

RUIZ – Do resto pouco me importa.

LOREDANO – Fizestes quanto te ordenei?

RUIZ – Sim.

LOREDANO – D. Diogo?

RUIZ – Já não é deste mundo.

LOREDANO – Morto? E os nossos homens?

RUIZ – Estão reunidos na nossa cabana.

LOREDANO – Vae unir-te a eles.

RUIZ – Vou porem quero saber o que pretendes fazer.

LOREDANO – Tentar o golpe antes que os Aymores assaltem novamente o castello.

1º (Pery passa)

RUIZ – Perfeitamente. E se o nosso plano falhar?

LOREDANO – Entraremos de acordo com os Aymores. Mas o tempo passa... vae ter com os nossos homens.

RUIZ – Vou... mas vê lá não procures enganar-me porque te enganas. Até já (Sahe).

LOREDANO – Até já. Tu julgas-me tolo a ponto de ceder-te a metade das riquezas? Estás enganado. Primeiro D. Antonio depois ajustaremos as nossas contas Ruiz... Coragem Loredano é chegada a hora de agir. D. Antonio está lá... um golpe punhal deividirá a sua sorte. Se a tua mão não treme a bela Cecilia será tua e com ela todas as riquezas de D. Antonio de Maritz. Vamos.

ENTRA D. ANTONIO

D. ANTONIO – Que procuras miseravel?

LOREDANO – (A parte) Maldição... espiava-me.

D. ANTONIO – Saia daqui.

LOREDANO – Mas eu...

ANTONIO – Cala-te. Não abras os lábios para mentir. Conheço o teu plano.

LOREDANO – (A parte) Fui descoberto.

ANTONIO – Mas deverás pagar bem caro a tua infame traição.

LOREDANO – Eu?

ANTONIO – Sim, tu me tracionavas a hospitalidade em quanto na sombra e nas trevas afiavas o punhal para assassinar-me

LOREDANO – É uma calunia infame.

ANTONIO – Infame és tu.

LOREDANO – Eu juro...

ANTONIO – Não jures seu falso. Tu és mais infame do que o próprio Judas que vendeu Christo por trinta dinheiros... Tu venderias trinta Christos por um só dinheiro!...

LOREDANO – Insultas-me D. Antonio de Maritz.

ANTONIO – Tua ultima hora é chegada. (Avança).

PERY – Ainda não, oh branco, porque aqui está Pery.

LOREDANO – Maldito escravo.

PERY – Branco, Pery não é escravo. Pery é livre... é o filho de Araré, o rei dos Guaranys... Pery é forte, e te vae matar.

ANTONIO – Não Pery... não manches a tua mão de sangue desse miseravel. Ele não é digno de morrer pelas mãos de um valoroso como tu. O carrasco o espera! Olá...

ENTRA RUI BENTO

ANTONIO – Prendam esse miseravel! A vossa me responde pela sua.

RUI BENTO E RUIZ LEVAM LOREDANO

ANTONIO – Obrigado Pery... salvaste-me a vida.

PERY – Senhor branco fez mal em deixar a vida a esse miseravel... devia deixar Pery matar.

ANTONIO – De nada receies Pery. Amanhã Loredano já não poderá nos fazer mal.

PERY – Amanhã será muito tarde. (SAHE D.ANTONIO E PERY).

II ATO

ENTRA CECILIA (Com um livro)

CECY – Como é triste a minha vida! Meu irmão partiu. D. Alvaro a quem meu pai me havia prometido como noivo, morreu combatendo contra os Aymorés... Pery... Pery?... Mas porque tremo eu a pronunciar este nome?... e por mais que procure distrair-me com a leitura... o nome... a imagem de Pery. Porque não es christão como eu? Porque tens uma religião que não é a minha?! (Vae sentar-se abre o livro e lê): “Amor. Sublime poesia de nossa vida! O amor é um dom do ceu, ele cobre esta terra de rosas gentis”. Que belas palavras!

ENTRA PERY

PERY – As flores da floresta cerravam as suas olorosas sob o negro manto da noite. Tudo é silencio... e tu senhora por quem suspiras?

CECY – És tu Pery? Que noticias trazes?

PERY – Tudo está calmo. Os Aymores descansam talvez para tomar folego e nova coragem.

CECY – Quer dizer que estamos um pouco tranquilos. Vem cá, e senta-se ao pé de mim e conta-me onde estivestes.

PERY – Na floresta a procura da mais bela flôr para oferece-la a virgem branca que salvou a minha mãe.

CECY – E onde apanhaste esta linfa flor?

PERY – Na floresta atraz do castelo.

CECY – Meu Deus, aquela parte da floresta é só habitada por feras!...

PERY – Eu sei, mas as feras conhecem o assobio de Pery e se afastam a sua passagem.

CECY – Como é linda esta flôr! Que doce perfume! É verdade... eu ainda não te agradei o teu presente de hontem.

PERY – Qual presente?

CECY – Aquela fruta da floresta que faz dormir proporcionando tão doces sonhos.

PERY – É muito alta a arvore que produz esse fruto, mas eu lhe disse: abaixa-te porque minha senhora precisa dos teus frutos, e os meus braços fizeram curvar seus altos ramos.

CECY – Espere Pery. Não te afastes agora. Eu não sei... tenho um negro pressentimento... Senta-te aqui ao pé de mim e diz-me... os aventureiros que se revoltaram são em grande numero? Podemos vence-los?

PERY – Não sei se podemos vencel-os porque os homens que se conservam fieis ao teu pai são poucos. No castelo existem muitos traidores... e se não chega a tempo o auxilio dos fidalgos portugueses, a sorte será contraria a teu pai.

CECY – Meu Deus!

PERY – E sei, um grande perigo que ameaça a minha senhora.

CECY – Que dizes Pery!

PERY – Mas Cecy nada tem que recear porque Pery a defenderá e salvará de todos os perigos.

CECY – Se tudo é contra nós... como podes ter esperanças de salvar-me?

PERY – Porque Pery teve um sonho.

CECY – Um sonho? Conta-me teu sonho Pery.

PERY – Escuta, senhora. Meu pae tinha onça que havia recolhido pequena na floresta e tinha creado com todo o seu carinho. Era Bela... e eu então creança, amedrontava-me ante aquelle olhar de fogo. Um dia meu pae disse: Pery, tu temes aqueles que me amam! Que faras um dia com aqueles que me odeiam? Agarrou-me e conduziu-me perto de Samur, a onça. Um grito de espanto saiu de meu peito. Samur tinha me agarrado entre as patas e eu agarrei-me a seu pescoço... Logo porem o espanto cessou... Samur lambia-me mansamente, olhando-me com seu olhar quasi humano. Desde então não lhe tive mais medo e Samur tornou-se a companheira dos meus brinquedos infantis até um dia que foi encontrada morta sobre a sepultura de meu pai tentando com as garras cavar a terra para tornar a ver pela ultima vez o semblante de seu senhor. Eu no meu sonho, vi Samur que estava comigo deitada debaixo de uma enorme palmeira. A poucos passos de distancia, Cecy também dormia. A noite ia alta, em redor de nós ouviam-se as harmonias das arvores da floresta. O canto dos passaros selvagens confundiam-se com os rumores das linguas cascatas. Tu dormias e eu extasiava-me contemplando-te. De repente ouvi um grito. Havia nesse grito um mixto de horror e espanto. Um suor frio correu pelo meu corpo reconhecendo a voz de teu pai. Compreendi que elle se achava em grande perigo. Eu queria correr em seu auxilio, mas não me atrevia deixar-te só... a quem confiar-te? De repente Samur como que compreendendo o meu pensamento levanta-se e vem debruçar-se junto a Cecy, estende suas patas dianteiras formando um quadro majestoso. Olhou-me demoradamente nos olhos como a dizer-me: Vae Pery que eu velarei por ella! Defendida por Samur, pela minha onça quem ousaria tocar-te? Afastei-me tranquilo. A um lançar de arco vejo teu pai imóvel... sem se poder mover... a poucos passos de distancia uma enorme serpente que o fixava com um olhar de fogo... D. Antonio faz esforços sobrehumanos para poder mover-se sem conseguir. Entre eles combate-se uma tremenda luta... a fascinação... Teu pai não pode resistir... começa a tremer sobre as pernas mal firmes dominado pela fascinação da terrível serpente que avança sobre elle mandando um sibilo agudo de vitoria... está junto a ele... bem próximo... mais um pequeno lança e o homem será dominado... devorado... pela fera... mas, rápido como um relampago sae do meu arco a flexa... e a serpente cae camuflada debatendo-se nos ultimos espasmos de agonia. Teu pai estava salvo. Quando voltamos tú dormias ainda recostada sobre a minha onça que te fitava orgulhosa por ter sido a defensora de tua candora.

CECY – Meu Deus que sonho horrivel!

PERY – É o prenuncio de funestos acontecimentos, mas Cecy deve estar tranquila porque Pery vela...

CECY – Estou certa meu bom Pery que tu velas e farás tudo para defender-me e salvar-me. Porém seja de mim o que Deus quiser... Todos devemos morrer.

PERY – Morrer! Não! Cecy, não fales em morrer porque as tuas palavras dilaceram o meu coração como se fossem envenenadas. Que seria do teu pobre Pery se não te visse mais?! Cecy é a sua vida, é a sua luz. Não debes morrer. Embora estivesse entre as garras de mil mortes Pery saberia salvar-te.

CECY – Obrigada meu bom Pery. Obrigada. Tu não és um selvagem. És o coração mais nobre que palpita sobre a terra. És o reflexo da verdadeira alma brasileira. Mas vê Pery, como vem nega a noite. Meu Deus! Como está escura a floresta!

PERY – Ameaça o temporal. Como odeio esta noite.

CECY – Porque?

PERY – Porque assusta e faz entristecer o belo rosto de minha senhora! Cecy tem medo?!

CECY – Temo em pensar que daqui a pouco cáe o temporal e Pery não está ao abrigo aqui no Castello... mas lá na floresta na sua cabana.

PERY – Estou habituado e não trocarei a minha taba por castelo, porque lá eu posso velar pela minha senhora e defendel-a de qualquer perigo. Adeus.

PERY SAHE

CECY – Pobre Pery! Quando está ao pé de mim sinto um prazer imenso inundar-me o coração. Sinto uma força oculta misteriosa prender-me a ele. Oh! Porque estas trevas tão profundas impedem o meu olhar de chegar até onde está?... Mas a minha alma o vê, e o segue em toda parte.

“Havia uma vez um príncipe,

Triste, pensativo e bello...

Que era por todos amado,

A gloria do castello...

Mas não queria amar.

Forte, leal, sensível,
 Meigo qual fiel amante
 Tinha em seus olhos o fascínio
 E no gentil semblante...
 Mas não queria amar.
 Um dia donzela pobre.
 Cantando uma canção...
 Olhou-a mudo... extático
 Bateu-lhe o coração...
 Elle teve de amar.
 Oh! É inútil resistirmos
 Ao fascino divino
 Que nas externas páginas
 Está escripto do destino...
 Todos devemos amar!
 Que ar sufocante! Sinto necessidade de descansar um pouco! Pery vem ocupar meus sonhos...
 (deita) que nas eternas paginas esta escripto do destino... Todos devemos amar!... (dorme).

ENTRA LOREDANO

LOREDANO – Tudo é silencio! O eco repetiu morrendo as suas ultimas palavras! Todos devemos amar!... Mas porque tremo eu? Este momento deve decidir de toda minha vida. Eil-a... dorme! Só em fital-a sinto um prazer infinito. O amor desta mulher poderia purificar toda a minha vida! Mas que devaneios são estes?! Ella está aqui em meu poder... sim Cecilia... finalmente és minha.

CECY – (dormindo) Pery,... meu bom Pery...

LOREDANO – Até dormindo chama aquelle demonio. Elle é bem feliz em possuir o teu coração Cecilia! Mas neste momento elle não está aqui para defender-te... não poderá salvar-te

como salvou teu pai. Não poderá impedir-me de beijar a tua angelical fronte. (Tropeça e Cecilia acorda).

CECY – Quem é lá? Um homem?!...

LOREDANO – Sou eu, linda portuguesa!

CECY – Loredano!...

LOREDANO – Sim... Loredano que vive unicamente pelos teus lindos olhos Loredano que te adora.

CECY – Infame!

LOREDANO – Eu sei que te inspiro horror!... que me desprezas... eu sei... Mas que me importa?... Eu te amo e basta!... Tu serás minha!...

CECY – Jamais!

LOREDANO – Não sejas cruel para com quem te adora! Sim eu te amo loucamente. Amei-te logo a primeira vez que te vi. Procurei sempre fazer-te compreender o meu amor imenso... e tu sempre altiva te esquivastes. Porem é chegada a hora de meu triunfo... Todos dormem no castello! Os aventureiros venderam-se para mim... Vem, eu te tornarei feliz.

CECY – Se deres um passo gritarei por socorro.

LOREDANO – É inutil! Ninguem te acudirá.

CECY – Socorro! Pery... Socorro...

LOREDANO – Chama teu escravo. Elle está longe e as portas estão todas guardadas pelos meus homens...

CECY – Socorro... Meu pai... Pery...

PERY - (De dentro) Cecy...

CECY – Ah! Estou salva...

LOREDANO – Mais rápido que que seus pés será o meu chumbo que o fulminará.

CECY – Ah! Não o mates... não quero... Assassino... Assassino...

LOREDANO – Pede ao abysmo o teu escravo.

PERY – Tens pulso pouco firme oh branco... os meus músculos ao contrario são firmes e de aço, e podem despedaçar o teu braço como se fosse junco.

LOREDANO – Demonio...

PERY – Escuta branco. Quando Pery vae na floresta assaltar a onça na sua cova, Pery com sua flexa fere o olhar da onça. A féra sentindo a dôr arca, uivando o dorso e vem ao meu encontro que a espero sorrindo. Para mim que sorrio ao furor da onça o que é o teu despeito e a tua cólera? Menos que o despeito de uma menina! E quando a onça com os olhos injectados de sangue... faces ardentes a devorar-me... eu seguro-a pela garganta e aterroa assim...

CECY – Não Pery... não o mates... é um cristão.

PERY – Branco deixo-te a vida porque a vontade de Cecy é sagrada para Pery. O teu sangue não deve contaminar o seu aposento. Vae e vive se as arvores da floresta derem frutos que não sejam venenosos... vae e vive... mas que nenhum homem ouse chamar-te com o doce nome de irmão... que nenhuma mulher ouse beijar a tua fronte maldita. E se esta te deixei pode chamar-se vida... vae e vive...

LOREDANO SAHE

CECY – Obrigada meu bom Pery... tu me salvastes...

PERY – Agora Cecy pode dormir seu somno tranquilamente porque Pery vella...

RUIZ – Onde andarás Loredano? A coisa parece-me que se põe mal. Os Aymorés preparam-se para assaltar ao castello. É preciso abrir os olhos. Esse Loredano é uma boa bisca... É capaz de pensar só para si e deixar-me com um palmo de nariz.

LOREDANO – Ruiz... Ruiz...

RUIZ – Loredano?! Tu aqui? Toma cuidado que se alguém te vê, lá se vae tudo quanto Martha fiou. Bem sabes que D. Antonio julga-me fiel, e por isso encarregou-me de te prender. Entregou-te em boas mãos...

LOREDANO – Não é oportuno o momento para essas considerações... é chegada a hora de agir. Os nossos companheiros estão reunidos... eu vou ter com elles.

RUIZ – E qual é o teu plano?

LOREDANO – No momento em que os Aymores derem inicio ao assalto aproveitaremos a ocasião para apoderarmos do castello. Tu deves ficar aqui para nos informar de tudo o que os fidalgos resolveram. No momento oportuno virás unir-te aos nossos. Adeus. (Sahe).

D. ANTONIO RUIZ E FIDALGO

ANTONIO – Meus amigos, já nenhuma esperança nos resta. A floresta está cercada pelos Aymorés que são em numero avultado. O socorro dos fidalgos portugueses que pedi só chegará muito tarde. Porém o velho D. Antonio é ainda forte e a sua mão não treme ao apertar a sua fiel espada! Coragem amigos! Mostremos ao mundo que em nossas veias corre o nobre sangue português! Devemos morrer! Porém como valorosos morreremos e bem caro venderemos as nossas vidas! Adeus. A postos meus amigos e que Deus nos proteja!

TODOS – Deus nos proteja. (Sahem todos menos D. Antonio)

ANTONIO – Está tomada a minha resolução! Antes que o castelo caia em poder dos meus inimigos eu o farei devorar pelo fogo, sepultando em suas ruínas a mim e a tudo quanto tenho de mais caro neste mundo! A minha filha... a minha adorada Cecilia...

CECILIA – Meu pae que novas há?

ANTONIO – Terriveis minha filha! Os Aymorés estão prontos para atacarem o castelo. Por esse motivo nos refugiamos neste subterraneo para podermos resistir.

CECILIA – Já nenhuma esperança nos resta então?

ANTONIO – Uma só.

CECILIA – Qual?

ANTONIO – Tu deves ignorar o meu projeto porque é terrível! Cecilia obedeceras a minha ultima vontade?!

CECILIA – Sim meu pae! Que devo fazer?!

ANTONIO – Beber este narcotico! Que acordarás salva, ou dormiras eternamente. Terás coragem de beber?!

CECILIA – Não sou eu a filha de D. Antonio de Maritz?! Não corre em minhas o nobre sangue dos intrepidos portugueses?! Dê-me o narcotico, meu pae. (Bebe)

ANTONIO – Querida Cecilia, és digna do teu nome!...

CECILIA – Tarda muito o sono?! Não me deixe só, meu pae! Porque não está aqui também Pery? Que ingrato, nos abandona no momento do perigo! A sua presença dar-me-ia maior coragem.

ANTONIO – Com certeza andrá a procura de algum meio para nos salvar...mas tudo será inutil.

CECILIA – Pobre Pery. Quanta afeição... que nobre coração possue... Meu pae... o sangue gela-se em minhas veias... sinto-me fugir-me a vida... falta-me o ar...

ANTONIO – Coragem minha filha... (Conduzindo-a para o divan)

CECILIA – Meu Deus... As forças me abandonaram... Meu pae... Pery... Adeus... (dorme)

ANTONIO – Dorme em paz inocente criatura e se Deus decretou a nossa morte no céu nos encontramos... (Flexa) Que significa isto? (Lê o bilhete) “D. Antonio de Maritz, estas em meu poder. Todos os aventureiros venderam-se a mim. Fizemos uma alliança com os Aymorés. Ao romper da aurora daremos o assalto ao castelo. Resta-vos apenas um meu conselho e um meio de salvação. Ceder-me Cecilia. Se aceitas a minha proposta um archote aceso sobre a esplanada no castelo será o sinal” Loredano.

Miserável! Mil vezes a morte! E tu, ó nobre pavilhão portugues... tu que sempre fostes o símbolo da vitória e da honra nao serás testemunha de tamanha infâmia. T’o juro, eu, D. Antonio de Maritz! (Sahe).

CECILIA DORMINDO E PERY

PERY – Cecy... Cecy... dorme... dorme... o somno da inocência! O céu benigno concede-te a felicidade de dormir neste terrível momento sem pressentir os perigos que te ameaçam... Mas dorme em paz ó virgem branca que si for possivel salvar-te Pery te salvará... ou em ultimo extremo Pery morrerá com Cecy... porque a sua vida a ti é consagrada. Se Pery não fosse um selvagem, arrebatat-te-hia destes logares de horror e de morte porque Pery te ama Cecy... Amate de um amor puro, santo, infinito... e bendito seja este teu somno que permite a Pery abrir-se o coração... Se estivesse acordada oh virgem... Pery tinha medo de contaminar a tua candura beijando a tua celeste fronte. Como está fria! A sua mao está gelada... o seu peito não se agita... Cecy... Cecy... oh! está morta! Qual monstro te matou? Quem foi o covarde que aproveitou o momento que Pery estava longe para tirar-te a vida! Diz a Pery quem é esse monstro miseravel... para que eu possa vingar-te. Matar esse monstro, arrancar-lhe o coração, fazer-lhe sofrer as

torturas de mil mortes para pagar esta terrível sede de vingança... fala Cecy... diz uma palavra... uma só... nada... silencio de morte... Deixas-te o teu Pery tão só. Porque não te despedaças meu coração... Porque sufocas em meu peito o coração?... Quando não sabes encontrar um accento que a faça retornar a vida? Cecy... a minha Cecy...

ENTRA D. ANTONIO

D. ANTONIO – Andava a tua procura Pery.

PERY – Velho, compadece-te do pobre Pery... mas do momento que a sua senhora não vive Pery também morrerá...

ANTONIO – Espere Pery... Fui eu que a reduzi neste estado.

PERY – Tu! Branco, que lhe fizestes?!

ANTONIO – Fiz-lhe beber um narcotico para que não possa ser testemunha do nosso fim. Estás vendo aqueles barris com polvora? Pois bem, antes que os meus inimigos transponham os humbrais daquela porta, eu os sepultarei nas ruinas do castelo e com eles eu e minha filha!

PERY – E Pery junto.

ANTONIO – Não, Pery. Tude debes viver para tua mae e para a tua tribu.

PERY – Pery jurou consagrar sua vida a Cecy.

ANTONIO – Eu te desligo da tua palavra. Tu és livre... Salva-te... Foge!

PERY – Branco, te enganas. Pery não é um covarde que foge ao momento do perigo. Peri não pode viver após a morte de sua senhora! Tire a andorinha do ar em que vive... a andorinha morrerá!... Tire a flor da haste que lhe deu vida... a flor murchará e morrerá. Separe Pery de sua senhora, como a andorinha, como a flor, Pery morrerá tambem! Branco o que tu queres fazer é grande... é nobre... mas Pery quer tentar o ultimo meio para salvar sua senhora...

ANTONIO – É impossível.

PERY – Nada é impossível para Pery...

ANTONIO – Não sabes que Loredano pretende como refém a honra de Cecy... e que um archote acceso na esplanada do castello será o sinal de minha submissão? Oh! Nunca! Antes a morte.

PERY – Não sabes branco que dentre os escombros das ruínas elle extrahirá o virgem corpo de Cecy para saciar os seus infames desejos... e que a cabeça de Cecy será içada ante a tenda do cacique dos Aymorés como trofeu de victoria! Não branco... Há ainda um meio para salvar a todos e Pery quer tentar.

ANTONIO – Qual esse meio?!

PERY – Sae pela porta oposta do castello. Segue o córrego que rodeia e a duzentos passos encontrarás duas palmeiras cortadas por mim para formar uma ponte, atravessa-a, segue o caminho a direita até encontrares a taba do Cacique dos Aymores... Mostra o meu arco e diz a elle que cumprirás quanto Pery prometeu. Vae. Eu tenho fé que nenhum dos aventureiros chefiados por Loredano há de salvar-se da vingança dos Aymorés. E tu arco de Araré... Arco do meu velho pae... do qual nunca sahiu a flecha sem acertar o alvo, vae e cumpre a tua missão... contigo ninguem venceria Pery... e Pery quer ser vencido. (Entrega o arco)

ANTONIO – Adeus Pery... Se a minha missão e a tua esperança falharem.

PERY – Em Deus tenho fé... Adeus.

D. ANTONIO SAHE

PERY – Agora Loredano a nós dois... Se os Aymores não aceitam as minhas condições eu morrerei para salvar Cecy. Mas tu primeiro deves morrer pelas minhas mãos. Arda, arda o archote sobre a esplanada (Vozes). Alegrae-vos rebeldes que acredites num falso sinal de submissão. Agora veremos (pausa) Ninguem... Tetrico silencio... anima-te... Vem o instante da terrível vingança, chega depressa... Alguem se aproxima... elle... (Esconde-se).

ENTRA LOREDANO

LOREDANO – Vi o signal. D. Antonio cede aos meus desejos e Cecilia será minha. Eil-a...

PERY – Mas aqui está Pery.

LOREDANO – Pery?! Vae-te daqui escravo!...

PERY – Branco as tuas palavras imprimem em meu coração deixando um rastro de fogo. Dia que o sol não existe... Diga que a noite não é tenebrosa com a tua alma vil... Mas não diga que Pery é escravo... Pery é filho de Araré... o rei da tribo dos Guaranis... Pery é livre como os pássaros da floresta... livre como o vento e nada teme... Que vens procurar aqui?

LOREDANO – Não a ti que devo responder, mas a D. Antonio de Maritz.

PERY – Está longe aquele que procuras. Viram os meus olhos sair pela porta oposta do castelo enquanto acendia o archote que te chamava aqui.

LOREDANO – Então foi uma traição.

PERY – Não é a ti que compete falar em traição, tu que trahistes teus irmãos brancos para unir-te aos Aymores que também tencionas traçoar...viestes aqui na certeza que D. Antonio cedesse aos teus desejos. Pudeste acreditar que elle aceitasse... semelhante infâmia e que Pery tivesse consentido? Pois bem, escuta branco. Mesmo que D. Antonio tivesse consentido, eu o teria impedido. Ves aqueles barris?! Estão cheios de pólvora e uma faísca de fogo basta para mandar em ruínas o castelo sepultando nas ruínas um trahidor como tu.

LOREDANO – Mas tu e Cecilia morreriam, também.

PERY – Morreríamos sim, porém, juntos e nossas almas voariam para a mansão celeste enquanto que a tua cairia no eterno caos... e mesmo lá te iria procurar saciar a minha terrível vingança.

ENTRA D. ANTONIO

ANTONIO – Não devemos pensar em vingança Pery... mas defender-nos.

PERY – Que notícias trazes branco?

ANTONIO – Os Aymorés já iniciaram o assalto. O castelo está quase cercado. Tudo está perdido, cumprirei o meu dever... Tu Pery deves cumprir o teu. Volta a tua tribo e nestes últimos momentos de vida que restam, diz-me Pery qual a recompensa devo conceder a todos os teus sacrifícios?

PERY – Branco. Apenas uma graça eu te peço. Cecy acordará em breve e morrerá. Eu também morrerei. Neste último momento de vida faça-te a minha confissão. Pery ama Cecy. Ama de um amor puro... santo... como se pode amar a virgem de um altar... um amor infinito... Amo-a

como jamais um ente humano pensou em amar. Pery queria ser o ar para ser respirado por Cecy. Queria ser a terra para ser pisada pelos seus lindos pés. Queria ser o sol para envolvê-la num abraço de fogo.

ANTONIO – Pery.

PERY – Perdoa branco. Perdoa o pobre Pery. Deixa Pery amar Cecy, nestes últimos momentos de vida. Chama-te meu irmão... teu filho... (ajoelha-se)

ANTONIO – Sim Pery tu és digno do nome de filho... Tu não és um selvagem... Tu tens um coração mais nobre do que qualquer fidalgo... És um símbolo da futura nação brasileira. Levanta-te. Não é a meus pés o teu lugar... mas, aqui entre os meus braços eu me orgulho em chamar-te meu filho!

CECY – Meu pae... Pery...

PERY – Cecy...

ANTONIO – Cecilia...

CECY – Pois bem pae...

ANTONIO – São os nossos últimos momentos.

CECY – Devemos morrer? Porque então acordei? Porque tornei a ver-te Pery?

ANTONIO – Que dizes Cecilia?

CECY – Teria morrido mais tranquila se não te visse mais. Mas nestes últimos momentos meu coração não pode guardar o segredo... Eu te amo Pery.

ANTONIO – Cecilia...

PERY – Cecy também ama Pery?

CECY – Amo-te e por isso era-me doloroso morrer porque eternamente me separava... mas tu morrerás comigo, não é verdade Pery?... Não abandonarás a tua Cecy...

PERY – Serei teu na eternidade.

CECY – Jamais fui tão feliz... e devemos morrer... Ah! É horrível.

ANTONIO – Queres viver Cecilia?

CECY – A morte quando se ama é horrível...

ANTONIO – Pery, é o último sacrifício que te peço. Salva minha filha a tua Cecy.

PERY – Queres a vida Cecy? Pery te salvará... Mil obstáculos tenho vencido sempre, hei de vencer este também. O ceu me dará as forças, vem Cecy. Nós fugiremos juntos. Conduzir-te-hei pelas florestas virgens, embalsamadas, deste meu bello Brasil, onde tudo é amor, poesia! Conduzir-te-hei a minha mãe... a minha tribu onde serás Deusa, adorada pelo teu Pery... Serás a rainha dos Guaranis.

CECY – em toda a parte, e sempre te seguirei, oh meu Pery,

(Vozes dentro)

PERY – Branco abençoa teus filhos.

ANTONIO - Deus vos abençoe.

PERY – Adeus... Adeus... para sempre. (Sahem)

ANTONIO – Queria Deus que possam salvar-se... Agora o meu dever... Amigos a postos (vozes de Loredano) (Eil-os) Eis os traidores que chegam... Com eles está Loredano. Miseravel vem tu mesmo de encontro a tua morte.

LOREDANO – (De dentro) Amigos, cuidado com as saidas, não deve escapar ninguém (Entra) Finalmente D. Antonio de Maritz estás em meu poder.

ANTONIO – Ainda não miserável. D. Antonio de Maritz é livre enquanto tenha um só alento de vida.

LOREDANO – Livre? Sim se tu queres que eu venha em teu auxilio com os meus homens para combater os Aymorés que já invadiram o castelo... (Rumor) Estás ouvindo?... Cede-me Cecilia.

ANTONIO – Infame! Um fidalgo portuguez não compra nada a preço de sua honra!...

LOREDANO – Preferes então a morte?

ANTONIO – Sim... e todos vós morrereis comigo.

LOREDANO – Como?

ANTONIO – Esses barris estão cheios de pólvora. Porque tanto pavor, covardes... Olha D. Antonio de Moritz vos ensina a morrer...

(Dá um tiro nos barris produzindo-se a explosão, derrocada, incêndio e mutação para APOTHEOSE, Pery e Cecy envoltos nas bandeiras portuguesas e brasileira.

CAHE O PANO

BREVE CURRÍCULO DO AUTOR – MEMORIAL

Nasci em Salvador, Bahia, local onde realizei minha trajetória escolar e a maior parte de minha vida acadêmica. A proximidade com atividades artístico-espetaculares – inicialmente com a música através do canto coral, e posteriormente com o circo, que comecei a realizar muito antes de entrar na faculdade – sempre influenciou a minha vida acadêmica e, por esse motivo, busquei continuamente relacioná-las.

Com a obtenção do título de Licenciada em Pedagogia pela Universidade Católica do Salvador, em 2010, foi marcante essa articulação: a discussão do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Fazendo Circo: o desenvolvimento humano e a linguagem circense*, abraçou algumas reflexões sobre como acontece o desenvolvimento psicológico e a potencialidade da prática do circo nesse processo, que coaduna para um desenvolvimento mais global e a formação do sujeito.

Antes de entrar na Faculdade, porém, eu já estava realizando um estudo que se direcionava para as possibilidades da arte e da educação. Durante dois anos (2005-2007), realizei uma investigação, junto com outros pesquisadores, que se direcionou a avaliar a educação e a inclusão social de crianças e adolescentes em situação de risco, por meio da Arte-Circo-Educação, no Circo Social.

Com o interesse em publicar essa pesquisa, o trabalho foi inscrito em um edital da Regione Veneto, na Itália, e a sua aprovação possibilitou a publicação do livro de nome *Il Circo Sociale, Scuola Picolino Arte-educazione e Inclusione Sociale*, em língua italiana, no ano de 2008. Ainda é interessante destacar que a minha participação na pesquisa foi motivada pela proximidade com os assuntos pedagógicos, os quais constituíram a base para discutir sobre o potencial da arte como eliciadora do desenvolvimento de diferentes habilidades e capacidades, inclusive cognitivas, e afirmar a importância desta nos processos educacionais.

Ao longo desses dois anos, continuei realizando apresentações artístico-circenses e, em 2006, tive a oportunidade de participar do *1º Encontro de Performáticos e Malabaristas*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e realizar o *Curso Avançado de Pesquisa na Técnica do Clown*, onde nasceu a palhaça Lagartixa, que apresento em diferentes cenas cômicas, geralmente no papel do personagem branco, pleno de feminilidade.

Em 2007, dado meu interesse e dedicação à área da educação, fui convidada a ministrar aula, como professora, na *Escola Municipal União Caridade e Abrigo*, no grupo da 4ª série do ensino fundamental, durante o período em que a professora regente da turma estava participando de uma formação em libras. No mesmo ano, realizei um estágio docente no ensino fundamental I, sendo admitida na *Escolinha Ane* para atuar junto à 2ª série daquela instituição.

A atuação na Escolinha Ane, contudo, não foi extensa, pois a confirmação da possibilidade de realizar de um intercâmbio na Universidade de Pádua, Itália, deixou em suspenso o trabalho docente. Na Universidade de Pádua, cursei duas disciplinas: *Tecnologie della formazione a distanza* (Tecnologia da formação à distância) e *Metodologia della formazione e del lavoro di gruppo* (Metodologia da formação e do trabalho de grupo) durante o semestre 2007/2008. A primeira disciplina teve como objetivo analisar as bases teóricas da aprendizagem à distância e o desenvolvimento de competências teórico-práticas junto ao laboratório de informática; a segunda se direcionou às principais teorias da formação e suas abordagens metodológicas, tendo como foco específico o desenvolvimento de trabalho em grupo e as possibilidades deste como espaço de formação.

Ao retornar da viagem, em 2008, participei do *projeto Circo-Educação* promovido pelo Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA. Nesse mesmo ano ocorreu em Salvador o *III Encontro de Artistas Circenses*, durante o qual a classe circense discutiu questões de interesse da categoria. Nesse evento, foram organizadas mesas de discussão em que foram abordadas as mais variadas questões, como, por exemplo, segurança no circo, políticas públicas para o circo, educação formal, entre outras.

Ao tocar no assunto educação, os circenses revelaram as dificuldades enfrentadas para conciliar a vida itinerante e a educação formal dos sujeitos integrantes do circo, assunto que me sensibilizou e me motivou a fazer um projeto que teve como objetivo analisar a educação das crianças e adolescentes que fazem parte do circo itinerante.

A pesquisa concentrou a investigação especificamente no circo itinerante de pequeno porte, realizando o estudo de caso de cinco circos, que foram selecionados segundo critérios de relevância preestabelecidos, em que permaneci durante alguns dias, no intuito de compreender as dinâmicas que se articulam naquele contexto. Esse projeto foi inscrito e aprovado no edital *Bolsa Funarte de Incentivo à Pesquisa da Arte Circense*, recebendo um apoio financeiro que possibilitou não apenas sua execução, mas a publicação do livro *Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante*, que posteriormente também recebeu um apoio da Fundação Cultural da Bahia para a impressão e distribuição de 500 cópias.

Nesse mesmo ano, 2008, comecei a realizar uma atividade no âmbito do *Projeto Alfabetizando e Muito Mais*, da Escola Picolino de Artes do Circo, atuando principalmente no núcleo pedagógico. Além disso, auxiliava na alfabetização de crianças oriundas dos bairros vizinhos à instituição, propondo e realizando atividades competentes a diferentes níveis de aprendizagem, já que o grupo tinha um caráter multisseriado, abrangendo crianças de 05 a 08 anos.

Esse projeto foi fundado na seguinte prerrogativa: “para fazer circo, é preciso estudar”. Esse era o parâmetro imposto pela Escola Picolino de Artes do Circo àqueles que quisessem frequentar as aulas de circo e, por isso, as crianças que tinham vontade de fazer circo e ainda não estavam na escola formal precisavam frequentar regularmente as atividades pedagógicas do Projeto. No caso de a criança já estar seguindo as aulas na escola regular, os responsáveis tinham que comprovar a matrícula e apresentar regularmente o atestado de frequência, e essa é uma regra válida para todos os que participavam das aulas do projeto de Circo Social da Escola Picolino.

Ainda em 2008, comecei a fazer parte do grupo de pesquisa Consciência Planetária e Educação, linha 1: Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Infância, Educação e Direitos Humanos (NEIFAN) da FAGED/UCSAL, vinculado ao CNPQ. Os encontros do NEIFAN propiciaram debates sobre assuntos que foram úteis à elaboração de artigos, entre os quais *A educação da criança e do adolescente no circo social: um estudo de caso da escola Picolino de Artes do Circo*, que foi apresentado no evento XII Semana de Mobilização Científica (XII SEMOC) realizado em 2009, sendo publicado em meio digital sob o ISSN: 2177-272X. Nesse artigo, relatei alguns resultados da pesquisa, então em andamento, sobre a educação de sujeitos que frequentam o Circo Social.

Em 2009, o grupo Consciência Planetária e Educação foi extinto e, assim, passei a integrar a linha de pesquisa Linguagem e Sociedade do grupo Educação, Linguagem e Cidadania (GPELC), da UCSAL. Neste grupo, continuei a desenvolver minha pesquisa sobre o circo e, após participar de um processo seletivo, fui contemplada com uma bolsa PIBIC/UCSAL de iniciação à pesquisa.

Ainda no mesmo ano, realizei um estágio, que seguiu por dois anos ininterruptos, na Coordenação Pedagógica da Escola Picolino de Artes do Circo, durante o qual tive a oportunidade de seguir o projeto de *Acompanhamento Escolar* das crianças e adolescentes participantes do Grupo Básico e do Grupo Preparatório desta instituição. A finalidade desse

acompanhamento era garantir que os alunos do circo frequentassem regularmente a escola formal, estimulando a permanência e a continuidade nos estudos.

Ademais, em 2009, ministrei o curso intitulado *Circo-Educação* promovido pela ONG *Cooperazione per lo sviluppo dei paesi emergenti* (COSPE), em Belo Horizonte, MG. Esse curso se direcionou a instrumentalizar teoricamente os alunos do Curso de Instrutores da instituição Circo do Mundo, focalizando a formação do educador no contexto do Circo Social.

Em 2010, apresentei o artigo *Educação no Circo-Social: a linguagem circense como ferramenta educacional* no VI Seminário de Iniciação Científica da UCSAL, que teve o resumo publicado sob o ISSN 2175-5388. Nesse evento, fui gratificada com a premiação de melhor trabalho apresentado durante a seção de comunicação. Além disso, também apresentei o artigo *Fazer Artístico e Educação no Circo de Família* durante o evento SEMOC XIII, que foi publicado sob o ISSN 2177-272X, trabalho em que destaco a contribuição da arte no desenvolvimento de aspectos cognitivos e físicos do sujeito, focalizando o contexto do circo itinerante de pequeno porte.

Ainda no mesmo ano de 2010, participei da mesa *Roda de Debates sobre Práticas Pedagógicas*, das instituições da Rede-Circo-Social, no I Festival de Circo Social da Nossa América, realizado de 20 a 26 de setembro em Goiânia, GO. Esse evento, que reuniu os circos que fazem parte da Rede Circo do Mundo Brasil, no espaço do Circo Laheto, ficou em suspenso por dez anos e teve a sua II edição realizada somente em 2022.

No ano de 2011, participei do curso *O ensino do teatro em Québec: da educação infantil até a Universidade*, ministrado pela professora quebequense Carole Marceau, da Université du Québec, em Montreal, a qual demonstrou como é organizado o curso de formação de professores daquela instituição. Apresentei o artigo *A Educação e o Circo* no XIV SEMOC, em 2011, no qual discuti sobre como os sujeitos da classe popular são educados por meio da linguagem circense, indicando a educação por meio do fazer circense como uma forma para propiciar o desenvolvimento integral. Ainda em 2011, ministrei os cursos de extensão *Circo e Psicomotricidade*, em que busquei propiciar reflexão sobre o desenvolvimento humano a partir das atividades motoras, além do curso *Circo e Comicidade*, onde focalizei as possibilidades comunicativas propiciadas pelo uso da técnica do palhaço.

Em 2012, participei da seleção de aluno regular do Mestrado em Estudo de Linguagens na Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia

(PPGEL/UNEB), sendo aprovada. Cursar o mestrado foi de grande importância para mim, pois abriu novos horizontes de pesquisa.

A pesquisa inscrita para ser realizada no PPGEL/UNEB teve como objetivo analisar a dramaturgia circense sob a perspectiva da Nova Retórica; contudo, pelo fato de ter como objeto de estudo um texto que passou pelo processo de censura, sendo totalmente proibido para apresentação pública, o projeto acabou sendo redirecionado para abraçar ponderações sobre as Condições de Produção do discurso do texto dramático, sob a perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa. Por fim, em 2013, defendi a dissertação intitulada *Dramaturgia do Circo-Teatro: Análise do Discurso da peça e o céu uniu duas almas ou Nem a morte nos separa*.

Caber ressaltar que, durante o mestrado, tive a possibilidade de celebrar duas experiências marcantes. A primeira foi a prática de *docência no ensino superior*, com a realização do Estágio Supervisionado na disciplina *Prática de Pesquisa II*, junto à turma do segundo semestre do curso de Letras Vernáculas da UNEB. A segunda, foi a participação na oficina *A Criação Ficcional* que apresentou técnicas para elaboração de histórias, disponibilizando instrumentos úteis para caracterização de personagens e a criação de conflito na elaboração de histórias.

Ainda em 2012, fui premiada no Concurso Estadual de Estímulo à Crítica de Artes 2012, promovido pela Fundação Cultural da Bahia, na categoria circo, com o trabalho *Decolagem com destino ao mundo do circo*, em que realizo uma crítica da dramaturgia do espetáculo *Moças Aéreas*; esse texto foi publicado no livro *Leituras Possíveis do Cotidiano*. Apresentei o trabalho *O Circo-Teatro e a Censura no Brasil na década de 1940: Discurso e Dramaturgia* no Seminário de Estudos do Discurso da UFBA, em que divulguei algum argumento sobre a pesquisa de minha dissertação, então em andamento. Além disso, o artigo *A Argumentação do Circo Contemporâneo: estratégias argumentativas no release do espetáculo Varekai do Cirque Du Soleil* em coautoria com a profa. Doutora Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira, que foi aceito para publicação na revista *Linguagem em Foco*, da UECE. Nesse artigo, discuto sobre a argumentação do circo com base nos estudos da Nova Retórica, focalizando o estudo no release do espetáculo *Varekai do Cirque du Soleil*.

Em 2013, participei do II Seminário Diálogos com as Letras, que aconteceu de 19 a 21 de novembro de 2013, na UNEB, com o objetivo de reunir pesquisadores para dialogar sobre algumas possibilidades de pesquisa no campo da literatura, da linguística e da filologia. A comunicação apresentada, de título *DISCURSO DA DRAMATURGIA: O Circo-Teatro e a Censura no Brasil na década de 1940*, buscou demonstrar que, em determinado momento da

história, a arte passou a ser vista pela censura para além do aspecto de entretenimento, sendo tomada como instrumento para difusão de ideais do Estado.

Em 2014, fui convidada para a Semana de Abertura do PPGEL/UNEB, para apresentar uma palestra sobre a minha recém-defendida dissertação que argumentou sobre dramaturgia, circo-teatro e censura. Em 2015, o convite para a participar do I Seminário Nacional do Circo, promovido pela Cadena Produções, de 22 a 25 de setembro, no espaço do Hotel Sol Vitória Marina, foi oportuno para a realização da Conferência sobre *Educação no Circo Itinerante*, onde discuti sobre questões relacionadas à educação, atentando às novas demandas dos circenses da classe itinerante.

A 17ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo, realizada na cidade de Barbacena/MG, de 27 a 31 de janeiro de 2016, foi o espaço ideal para apresentar o trabalho *Educação no circo: possibilidades e desafios*, no qual eu apresentei as necessidades dos circenses itinerantes em relação à educação para um público muito diversificado, que incluiu artistas não apenas do Brasil, mas de vários países da América Latina, que ainda não conheciam as demandas da classe.

A Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE), da qual faço parte como sócia efetiva, integrando o GT Circo e Comicidade, realizou o seu IX Congresso, e eu participei apresentando a comunicação *Discurso no picadeiro: o Circo-Teatro e a censura no Brasil na década de 1940*, que posteriormente foi publicada nos Anais ABRACE, v. 17, n. 1, p. 1469-1488. Nesse mesmo ano, escrevi o prefácio do livro *Arte-Educazione e ONG: Progetti Sociali per i Bambini di Strada*. Publicado pela editora Macerata: Edizioni Simplex sob o ISBN: 9788869242465.

O I Encontro de Cultura Itinerante, realizado na cidade de Catú-BA em 2017, que reuniu diversas famílias de circenses Itinerantes, possibilitou a reunião de circenses de diferentes circos os quais compartilharam experiências e discutiram as demandas da classe. O evento previu a realização de grupos de trabalho, mesas redondas além da apresentação de espetáculos. Na ocasião realizei a palestra *Educação e Itinerância: desafios cotidianos* que, além de informar os dados já coletados em pesquisas anteriores sobre dificuldades dos circenses em relação ao ensino formal, abriu espaço para um diálogo com/entre os circenses, os quais expuseram informações sobre as demandas correntes, possibilitando o compartilhamento de sugestões de resolução, com os presentes.

Em 2018, tive a oportunidade de realizar a conferência *EDUCAZIONE NEL CIRCO: bambini e adolescenti nel contesto itinerante*, na Itália, durante o evento *Circo Sociale, Un'Altra Risorsra*, que aconteceu entre os dias 21 e 22 de abril de 2018, na cidade de Volvera, TO, e teve como tema: *Circo Comunidade: Teorie, pratiche ed esperienze di un circo che crea relazioni*. Com base na conferência apresentada, foi elaborado o artigo, de mesmo nome, que foi publicado na revista *Juggling Magazine*, Suplemento n 82, Anno XXII, marzo 2019, Atti Convegno Altra Risorsa, ISSN:1591-0164.

Ao retornar ao Brasil, participei da seleção do Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas de 2019, sendo aprovada com o projeto *Dramaturgia Circense: Arquétipos do circo-teatro na década de 1940*, o qual posteriormente foi modificado, resultado na presente tese intitulada *Dramaturgias do Circo Na Circularidade do Espetáculo Circense: O Guarani para o Circo Irmãos Orlandino*.

No final do segundo semestre de 2019 fiz parte da organização do evento *O Circo no Brasil de Ontem e De Hoje: Seminário Internacional de Pesquisa*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no mês de outubro de 2019. Nele, tive a oportunidade de mediar uma mesa e também de apresentar o trabalho *Dramaturgia e Censura: o circo-teatro no Brasil de 1940*. Ainda em 2019, participei do IV Colóquio de Artes Cênicas do Piemonte Norte do Itapicuru e do II Fórum de Artes Circenses do Semiárido Brasileiro, apresentando o trabalho *Dramaturgia Circense: o circo-teatro em censura no Brasil*.

O ano de 2020 se iniciou com a participação na 20ª Convenção de malabarismo, circo e arte de rua no Ceará, o maior encontro de artistas do gênero no país, que aconteceu pela primeira vez que no Nordeste do Brasil, de 12 a 18 de janeiro. Assim a pequena cidade Eusébio, localizada nas proximidades da capital Fortaleza, foi o palco para uma diversidade de artistas vindos de toda a América Latina para compartilharem seus conhecimentos, mas também foi cenário para o surgimento de censuras que culminaram com o desligamento do então secretário de Cultura do local. Nessa edição da Convenção, curiosamente, eu havia sido convidada para apresentar a palestra *Circo e Censura*.

Com a realização do II Colóquio Internacional de Estudos do Riso, promovida pelo grupo Bufões de Olavo, no mesmo ano, eu não poderia deixar de registrar a minha análise sobre a censura ocorrida durante a realização da Convenção de malabarismo e circo e compartilhar uma reflexão sobre práticas censórias, ao participar da mesa *Comicidade, Corpo, Censura e Silenciamentos* com o trabalho *Circo-Teatro, Dramaturgia e Censura*.

Ainda nesse mesmo ano, o artigo *Dramaturgia e Censura no Circo-Teatro*, foi submetido à apreciação dos avaliadores do Cadernos do Gipe-Cit (UFBA), onde foi aceito e publicado sob o ISSN: 2675-1917. Nesse texto, abordo algumas questões que tocam as relações de poder e de controle social a partir da Análise do Discurso de um texto dramático, e trago o episódio acontecido na cidade de Eusébio, como um exemplo de censura contemporânea.

O segundo semestre de 2020 também foi profícuo, pois publiquei um artigo que se aproximou da proposta inicial da pesquisa realizada no doutorado ao argumentar sobre a origem e desenvolvimento do melodrama, gênero muito apreciado e apresentado nos palcos dos circos-teatro brasileiros. O artigo, intitulado *Das origens ao circo-teatro: mutabilidade e permanência do melodrama*, publicado em coautoria com a profa. Doutora Eliene Benício Amâncio Costa, orientadora do meu doutoramento, foi aprovado para publicação na *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*.

Em 2021, após o difícil período de enfrentamento da pandemia do Covid-19, participei do Congresso Virtual UFBA 2021, o qual ainda não pôde ser presencial por causa da situação pandêmica, na mesa Circo e seus desdobramentos: pesquisas em andamento no PPGAC-UFBA com o trabalho *Dramaturgias do Circo: Arquétipos do Melodrama no Circo-Teatro* no qual apresentei os resultados parciais da pesquisa de doutoramento em andamento.

O gradual retorno à vida social, e a conseqüente possibilidade de distanciamento da tela do computador, permitiu que a Escola de Circo Picolino retomasse algumas de suas atividades, entre as quais a apresentação do espetáculo de Luana Serrat *Bastidores, Circo, Teatro, Música e Poesia*. Assistir ao espetáculo foi muito estimulante e me levou a escrever o artigo *Reflexões sobre Dramaturgia do Circo*, que foi submetido à Revista *Cena* de artes cênicas, sendo aprovado para publicação no v. 1, n. 37 do periódico, em 2022.

Outro dado importante a ser citado é o convite, recebido em 18 de junho de 2021, para participar da linha de pesquisa Mulheres no Circo Brasileiro, no qual propus estudar a vida e a obra de uma dramaturga circense. O estudo teve como corpus a peça *As Aventuras do Capitão Marvel*, escrita por Iracy Viana, em 1944, que se mostrou relevante não apenas pelos aspectos históricos revelados, mas pela contemporaneidade de seus personagens. Os resultados parciais dessa investigação foram apresentados no Festival Internacional de Circo (FIC) - 4ª Edição, que teve como tema O olhar feminino na ribalta, onde também publiquei, em coautoria com Eliene Benício Amâncio Costa e Walter de Sousa Júnior, o artigo *Mulheres dramaturgas no circo-teatro em São Paulo: 1927-1967*.

Ademais cabe citar o texto *Odisseia dos sentidos: um espetáculo de luz e fogo*, que trata sobre o processo de criação da dramaturgia de um espetáculo de malabarismo de fogo, que foi submetido à *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-20, 2022, sendo publicado em coautoria com o professor dr. Fabio Dal Gallo.

É importante relatar que também organizei o livro *Entre imagens, chistes e fúrias: reflexão sobre nossa criação cênica* junto com diferentes autores. A obra que teve como temas principais a Dramaturgia, o Teatro e os Estudos Teatrais e foi publicado pela editora Giostri sob o ISBN: 9786559273225, em 2022.

O artigo *Malabarismo de fogo: uma etnografia entre imaginário e simbólico*, escrito em coautoria com o professor dr. Fabio Dal Gallo em 2023, que foi publicado na *Urdimento, Revista de Estudos Em Artes Cênicas*, também merece ser destacado. Nele discute-se sobre um espetáculo de malabarismo de fogo, sob um ponto de vista etnográfico.

Por fim, cabe ressaltar meu vínculo atual com o PPGAC, na Linha de Pesquisa Tradições, Contemporaneidades e Pedagogias da Cena, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no *Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos em Teatro Popular (NETPOP)*, na Linha de pesquisa As Interfaces do Circo no Teatro Brasileiro, e no *Grupo de Pesquisa Circensis*, nas linhas *Dramaturgias do Circo* e *Processos de Criação em Circo*.

Com isso, observa-se que, ao longo da minha vida acadêmica, foram realizados diferentes estudos que sempre buscaram o diálogo entre diferentes campos do conhecimento – circo, circo-teatro, dramaturgia, censura, educação e linguagens, discursos e sociedade – os quais foram surgindo não pela supressão uns dos outros, mas em constante diálogo, corroborando a minha aproximação e dedicação às pesquisas sobre o circo de forma multidisciplinar.

Até aqui foram citadas diferentes produções teóricas, mas cabe citar ainda algumas experiências práticas, que fazem parte do meu percurso com o fazer circense, integrando parte de uma extensa lista que pode ser visualizada em diferentes páginas da internet e nas redes sociais, além de consultada no lattes⁷⁷.

⁷⁷ <http://lattes.cnpq.br/9053164527802280>

Como *Técnica em Espetáculos de Diversão/Diretora de Produção* DRT nº 227/BA-2012, tenho atuado como produtora cultural na empresa Taturana Circus, na qual também sou *Artista*, DRT nº 3889/BA-2012, tendo como principais funções: Malabarista, Palhaça, Diretora e Ensaíadora Circense.

Como produtora, destacam-se dois eventos. O primeiro é o *Treino Livre do Farol*, projeto criado pelo Taturana Circus com a finalidade de promover a troca de conhecimentos na prática do malabarismo e a aproximação à técnica, por meio de oficinas de manipulação de objetos; e o segundo, a colaboração na produção de três edições da *Convenção Baiana de Malabarismo, Circo e Arte de Rua*, que se sobressai no campo artístico do circo, por ser um evento imersivo onde artistas convivem, por um período determinado, com o objetivo de treinar diferentes técnicas e trocar experiências; outro ponto forte desse evento são as exposições de espetáculos, alguns dos quais acessíveis ao público externo à Convenção.

Como pesquisadora de *Processos Criativos com Técnicas Circenses*, tenho me dedicado a investigar possibilidades de construção de um corpo significativo, espetacularizado e espetacularizante em criações em que o circo se destaca em corpos performativos, articulados à manipulação de objetos. O malabarismo é a técnica mais notável dessa atuação, que envolve a relação com o fogo e abraça uma teatralização refletida em indumentárias, que impactam por contribuírem cenários-figurinos. As indumentárias com extensões flamejantes fazem parte de uma pesquisa prática que se revela em uma dramaturgia narrativa, que se insere na cena circense contemporânea, aberta a diferentes experimentações cênicas.

Dada a extensa lista de espetáculos apresentados, citar-se-ão apenas algumas criações. *Wiking: Uma batalha Sonora* (2017) é um espetáculo que apresenta números de malabarismo embebidos em cenas de teatro de fogo, em que três artistas que representam guerreiros que oferecem suas danças aos deuses, para proteger seus destinos, num cenário inspirador de batalhas sonoras.

Odisseia dos Sentidos (2011) é um espetáculo de luz e fogo, produzido a partir de uma criação colaborativa com artistas de outros grupos, que apresenta cenas de malabarismo, dança e teatro em uma atmosfera de fantasia, levando o público a vivenciar odores e sabores, para experienciar diversas sensações através da visão, olfato, audição, tato e paladar. *Sonhos* (2012) é um espetáculo que apresenta números de malabarismo e equilibrismo envolvidos em situações poéticas oníricas e momentos tragicômicos, em uma dramaturgia que transita entre o sentimento de amor e o vazio da solidão.

Taturana Show de Fogo (2018) é um espetáculo que utiliza diferentes instrumentos de malabarismo e adereços de teatro de fogo para realizar uma performance em que a beleza do feminino, em danças flamejantes, faz destacar momentos de virtuosismo e união dos opostos. *Romi-Hena* (2022) é uma montagem realizada a partir da revisitação de células de repertório do grupo Taturana Circus; para marcar a ideia da existência de uma ancestralidade na contemporaneidade, o espetáculo é ambientado em um mundo pulverizado, onde três personagens oferecem suas dádivas flamejantes, para proteger o futuro da humanidade.