

A CENA TRANSBORDANTE: O DOMÍNIO DO ENSAIADOR NA ÉPOCA DE OURO DO MELODRAMA CIRCENSE.

Daniele Pimenta

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Circo-teatro, dramaturgia, encenação.

O Circo-Teatro atinge sua fase áurea entre as décadas de 1930 e 1950, quando praticamente todas as companhias circenses eram estruturadas como Circo-Teatro.

Os artistas circenses das gerações anteriores tiveram que se adaptar ao trabalho no palco, com novos padrões de dramaturgia e encenação. Já os circenses desse período são *filhos* do Circo-Teatro e cresceram com o novo referencial artístico apreendido e desenvolvido desde o berço (e quantas são as histórias das carreiras iniciadas literalmente desde o berço!).

O aprendizado, no circo, passa tradicionalmente por processos que dão base para o desenvolvimento de várias facetas do circense, sejam elas artísticas, técnicas ou administrativas. A geração retratada neste artigo já encontrou os processos pertinentes ao trabalho em Circo-Teatro absorvidos por seus pais. Portanto, é natural que tenha crescido com uma percepção mais orgânica do Circo-Teatro como manifestação artística e que tenha tido condições de aprimorá-lo, levando-o ao seu apogeu.

Naquelas décadas, os espetáculos teatrais circenses tinham por premissa agradar o público, fosse pela qualidade do texto e da interpretação, fosse pelos efeitos cênicos surpreendentes. Os aspectos desenvolvidos e aprimorados no Circo-Teatro naquele período confluíram para o apuro técnico dos espetáculos, considerando-se desde sua estrutura física (palco e platéia), a elementos artísticos (qualidade de interpretação, treinamento dos atores, cenários, figurinos, luz, som e consolidação de dramaturgia própria) e operacionais (administração, divulgação, contratação de artistas).

A estrutura *anfíbia* de palco e picadeiro já se encontrava estabelecida e difundida desde a década de 1920 e foi otimizada ao longo das décadas de 1930 e 1940. Para tanto, os empresários circenses investiram tempo, criatividade e muito dinheiro na renovação e manutenção de sua estrutura, material de cena e elenco.

Os palcos circenses em companhias de grande porte foram equipados com urdimento, rampas, escadas e alçapões, largamente utilizados para incremento da cenografia e da movimentação dos atores em cena. Assim, os *ensaiadores* mais ousados podiam fazer seus artistas entrarem e saírem de cena das maneiras mais criativas, engraçadas, arrebatadoras, sublimes ou surpreendentes, visando tanto impressionar o público quanto deixar seu nome marcado pela inesperada concepção de cena.

O papel básico do *ensaiador* circense, essa herança do intercâmbio com as companhias teatrais urbanas das primeiras décadas do século passado, era, além de orientar o elenco quanto ao contexto da peça, o de coordenar a movimentação dos atores, a composição espacial das cenas, e imprimir o ritmo ideal ao desenrolar da ação.

Havia, entretanto, muitos *ensaiadores* que exigiam de seus atores um desenvolvimento mais amplo de seus papéis, em função de uma concepção original da encenação. Nesse sentido, havia uma cobrança maior no processo de ensaios, pois nem sempre determinado tipo, criado pelo ator, correspondia à concepção do *ensaiador* para aquele personagem.

O resultado era que atores das companhias cujos *ensaiadores* tinham esse perfil mais arrojado eram muito valorizados pelo meio circense, tanto no sentido da admiração e exemplo para outros atores, quanto para efeito de contratação por outras companhias. Sua vinda para a nova empresa contratante significava um aporte não só da qualidade de seu desempenho em cena, como do conhecimento técnico e artístico das companhias nas quais trabalhara, aí incluídos os textos dos repertórios, inovações cenotécnicas e requintes no campo da concepção de cena dos *ensaiadores*.

A estética circense, ingênua e popular, transita a meio caminho entre o ilusionismo e a teatralidade e, nessa fase, não havia limites para as experimentações com outros recursos cenotécnicos.

Se Patrice Pavis insere o telão pintado em uma “estética particular – a do naturalismo do século XIX –“ e ressalta que hoje a cenografia é um dispositivo para “situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto” (PAVIS, 1999: 42-45), o Circo-Teatro das décadas de 1930 a 1950, em sua estética própria, extrapolou conceitos e explodiu a cena para todas as possibilidades de seu espaço cênico, aliando estruturas elaboradas, como palcos móveis, rampas e plataformas, ao seu insubstituível e emblemático telão pintado.

Os *ensaiadores* eram os grandes responsáveis pela demanda de investimentos nas companhias circenses daquela fase. Os empresários, mesmo aqueles que não eram os próprios *ensaiadores* de suas companhias, davam suporte à produção dos espetáculos, fazendo investimentos freqüentes para atender às necessidades técnicas de novas montagens.

No Circo-Teatro, muitos textos eram repassados oralmente, pelos artistas que migravam de companhia para companhia ou por artistas que assistiam a montagens de outros circos. Assim, quando o texto era transcrito em determinada companhia, a perspectiva do novo *ensaiador* impregnava automaticamente o texto em sua nova versão.

Todos os circos-teatros contavam com pelo menos um artista responsável pela dramaturgia de seus espetáculos, fosse para a transcrição das peças colhidas oralmente, fosse para

escrever adaptações de romances e filmes ou, ainda, para escrever textos originais que atendessem às necessidades da companhia.

A *escolha* do responsável pelos textos geralmente se dava pela manifestação espontânea das aptidões de um artista com maior intimidade com as letras, por sua escolaridade ou pelo hábito de leitura. Frequentemente um mesmo artista assumia as funções de autor/adaptador e de *ensaiador*, tornando-se o maior responsável pelos espetáculos de sua companhia.

Cada companhia imprimia sua personalidade artística através de suas encenações e a partir de seu repertório. Se a proporção entre os gêneros que compunham o repertório indicava o perfil teatral de um circo, com tendências cômicas ou dramáticas, o grau de interferência na dramaturgia original indicava a autonomia de seu *ensaiador* e de seu autor/adaptador.

A comunicabilidade de seus espetáculos é intrínseca à arte circense e se reforça no Circo-Teatro. Viajando por todo o país, o circo e os circenses foram extremamente importantes para a sociedade naquele período. Seus espetáculos tinham um grande poder de magnetismo sobre o imaginário, numa relação complexa de encantamento e medo. Fascinantes, seus espetáculos provocavam e confundiam.

Ao mesmo tempo em que os números da primeira parte acenavam com impossibilidades ou possibilidades impensáveis na rotina urbana, com corpos expostos em sua beleza, força, liberdade, superação e perfeição, as peças teatrais afirmavam padrões de conduta moral, emocionando e divertindo as famílias de várias classes.

O Circo-Teatro fez tamanho sucesso naquela fase áurea justamente por ter ampliado as perspectivas de recepção de seu espetáculo. O espetáculo de Circo-Teatro conseguia a proeza de, ao mesmo tempo em que provocava a imaginação do público para um mundo fantástico, afirmava valores de família, que aplacavam qualquer possibilidade de rejeição por parte da camada mais madura da comunidade.

Nesse sentido, a evolução dramatúrgica do Circo-Teatro foi catalisadora de sua evolução estrutural e responsável pelo grande sucesso e penetração em todo o território nacional.

Ao deixar as pantomimas e comédias de picadeiro e adotar textos teatrais, o circo separa *ingredientes* originalmente mesclados, transferindo a teatralidade (no sentido do referencial tradicional de *teatro* para o público) para a segunda parte do espetáculo.

Os palhaços, indispensáveis e responsáveis por grande parte do sucesso de todo circo, e sua peculiar dramaturgia das entradas e reprises permaneceram na primeira parte do espetáculo. Mas o público não considera que eles façam *teatro* e, portanto, como se observa no senso comum, o público não espera deles uma *mensagem*.

Na prática, o palhaço tem licença pra dizer e fazer o que quiser. Não se espera deles mais que pura diversão e a liberdade de fazer tudo o que não podemos fazer na nossa vida. Já, do teatro, o público espera uma lição.

O Circo-Teatro emocionava por meio de sua estética única, uma estética pouco realista que reúne ingenuidade e teatralidade, coerente com a perspectiva e a expectativa de seu público.

Com o exagero das formas, a intensidade das cores, o circense encontra, no melodrama, o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção.

E não é por acaso que o melodrama seja, hoje, o grande referencial da dramaturgia circense. Rindo, e principalmente chorando, castigamos os costumes.

BIBLIOGRAFIA:

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta – Circo e Poesia: a vida do autor de ...E o céu uniu dois corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. **O que comunica fica: comunicação e sociabilidade circenses**. In Comunicação e Censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970 / organização de Cristina Costa. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX**. Dissertação (mestrado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.

TORRES, Antônio. **O Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.