

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Perspectivas pedagógicas no espaço acadêmico a partir do melodrama e do circo-teatro brasileiro

Maria De Maria Andrade Quialheiro

Para citar este artigo:

QUIALHEIRO, Maria De Maria Andrade. Perspectivas pedagógicas no espaço acadêmico a partir do melodrama e do circo-teatro brasileiro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0105>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Perspectivas pedagógicas¹ no espaço acadêmico a partir do melodrama e do circo-teatro brasileiro²

Maria De Maria Andrade Quialheiro³

Resumo

Este artigo apresenta parte de uma pesquisa doutoral cujo foco de investigação é o processo de criação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, uma livre adaptação de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, a partir dos códigos de atuação do melodrama francês e de elementos das artes circenses, realizado no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia em 2015. Para a análise desse processo, foram utilizadas as referências de atuação do circo-teatro brasileiro, tomando como recorte a trajetória do Circo-Teatro Guaraciaba. Esse artigo contextualiza os caminhos pelos quais o teatro passou a fazer parte dos circos no Brasil a fim de dar suporte à compreensão das experiências artísticas e pedagógicas e de traçar um diálogo entre a história do melodrama francês do século XIX e os circos-teatros brasileiros do século XX, evidenciado por meio de reflexões acerca dos modos de aprendizado de circenses da velha guarda e de jovens atrizes e atores nas universidades.

Palavras-chaves: Circo-teatro. Melodrama. Pedagogia do teatro. Processos criativos.

¹ Este artigo possui em sua escrita 79% material oriundo da tese de doutorado desta autora, defendida em 2020, e apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Artes – “Perspectivas melodramáticas na formação de atrizes e de atores: um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro”.

² Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada pela Profa. Dra. Fernanda Ferreira Spoladore, com formação em Letras e Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

³ Pós-doutorado, pela Universidade de Aveiro - Portugal, em Estudos Culturais no Departamento de Línguas e Culturas. Doutorado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduação em Artes Cênicas pela UFU.

 mariademariaatriz@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/8227899534630507>

 <https://orcid.org/0000-0003-4779-9676>



Pedagogical prospects in academic spaces based on melodrama and Brazilian circus-theater

Abstract

This paper presents part of a doctoral research whose investigation focus is the creation process of the theatre play "Por Ti Não Importa Matar ou Morrer", a free adaptation of the work "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu", by the author Carlos Alberto Soffredini, from the performance codes of French melodrama and the elements of circus arts, performed in the Theater Course at the Federal University of Uberlândia in 2015. For the analysis of this process, acting references of Brazilian circus-theater were used, considering the trajectory of Circo-Teatro Guaraciaba. This article contextualizes the ways in which the theater became part of circuses in Brazil in order to support the understanding of artistic and pedagogical experiences and to establish a dialogue between the history of 19th century French melodrama and the 20th century Brazilian circus-theater, evidenced through reflections about the learning ways of the old guard circus performers and young actresses and actors from universities.

Keywords: Circus-theater. Melodrama. Theater pedagogy. Creative processes.

Perspectivas pedagógicas en el espacio académico a partir del melodrama y el circo-teatro brasileño

Resumen

Este artículo presenta parte de la investigación doctoral que tuvo como foco de investigación el proceso de creación de la obra "Por Ti Não Importa Matar ou Morrer", una adaptación libre de "Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu", de Carlos Alberto Soffredini, a partir de los códigos escénicos del melodrama francés y elementos de las artes circenses, realizada en el Curso de Teatro de la Universidad Federal de Uberlândia en 2015. Para el análisis de este proceso se utilizaron las referencias del espectáculo circense-teatral brasileño, tomando como recorte la trayectoria del Circo-Teatro Guaraciaba. El artículo contextualiza las formas en que el teatro pasó a formar parte de los circos en Brasil para apoyar la comprensión de las experiencias artísticas y pedagógicas, y trazar un diálogo entre la historia del melodrama francés del siglo XIX y los circo-teatros brasileños del siglo XX, evidenciado a través de reflexiones sobre las formas de aprendizaje de los artistas circenses de la vieja guardia y de las jóvenes actrices y actores en las universidades.

Palabras clave: Circo-teatro. Melodrama. Pedagogía teatral. Procesos creativos.



Introdução

A pesquisa que aqui se apresenta trata da experiência no processo de criação de um espetáculo, a partir dos códigos de atuação do melodrama francês e de referências do modo de atuação do circo-teatro brasileiro, por um grupo de atrizes e atores, estudantes de licenciatura.

Trata-se da encenação de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, uma livre adaptação da obra *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, texto teatral de Carlos Alberto Soffredini, realizada no âmbito do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como parte do cumprimento dos componentes curriculares Estágio de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares e Prática de Ensino I – nos períodos de 2014.2 e 2015.1 –, dos quais pude fazer a condução pedagógica e artística.

Desde o mestrado, já tinha interesse em verificar alguns códigos do melodrama tradicional, aplicados às temáticas contemporâneas comuns à obra de Almodóvar, num espaço de jogo e de improvisação. A partir desse processo, ainda em caráter experimental, foi gerado um rico material registrado em minha dissertação⁴ (2011), que revela aspectos do melodrama como recursos importantes para o processo de criação atorial.

Estavam evidenciadas a importância e a manutenção destes saberes, em consonância com outras/os pesquisadoras/es que investigaram como o melodrama encontrou lugar nas artes circenses. Assim, para a pesquisa de doutorado, minha intenção foi trilhar caminhos possíveis para o aprendizado do melodrama e do circo-teatro em espaços de formação. O resultado foi a criação de um repertório de procedimentos de investigação atorial, (a) fundamentada em referências de fontes diretas (pessoas), como as conversas e as entrevistas com artistas circenses do Circo-Teatro Guaraciaba, (b) amparada na observação do

⁴ No mestrado, desenvolvi a pesquisa “A Contemporaneidade da Interpretação Melodramática: Um Olhar à Luz de Almodóvar”, pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).



processo de criação e das apresentações do espetáculo *A Paixão no Circo*, dirigido por Fernando Neves em parceria com o Circo-Teatro Guaraciaba e o Coletivo Cê, na cidade de Sorocaba (SP), (c) a partir de fontes documentais, como as fotografias do acervo pessoal de Dona Rosina, membro da família circense do Circo Transguará, também conhecido como Tangará, na época residente na cidade de Uberlândia, e (d) com base nos cadernos de anotações (diários de bordo) das/os estudantes/artistas⁵ de licenciatura da UFU que participaram do processo da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

Em resumo, essa pesquisa é fruto de estudos realizados a partir de práticas artísticas e docentes. Nela estão compartilhados alguns fragmentos de memórias, os caminhos tomados e os atalhos perdidos, as escolhas metodológicas para os procedimentos de trabalho, os desafios, assim como as reflexões e os aprendizados próprios de um mergulho na pesquisa no campo da arte. Em outros termos, está em foco a potente dimensão pedagógica entranhada nessas práticas, evidenciada pelo trabalho da atriz e do ator no que se refere à exploração dos elementos da linguagem cênica do melodrama e de referências dos circos-teatros brasileiros.

Para a melhor compreensão da pesquisa em questão, é importante descrever alguns elementos de sua estrutura e contextualizar seu percurso histórico.

Como o melodrama e o circo se encontram no Brasil

Como uma linguagem complexa, o melodrama – gênero teatral de procedência francesa do final do século XVIII e que teve seu apogeu no século XIX – pode ser olhado através de muitas perspectivas, principalmente pedagógicas. A escolha de pesquisar esse modo de fazer teatro me permitiu aprofundar nesse campo de ensino e confrontar abordagens de referências distintas, na tentativa de experimentar procedimentos pedagógicos para atrizes e atores em formação.

Amplamente encenado em Paris, mais especificamente nos teatros de

⁵ As/os estudantes/artistas a que me refiro formaram um grupo artístico em decorrência de outra montagem, resultante de um componente curricular anterior, e se denominavam Grupo Mito 8 de Teatro. Esse coletivo seguiu fazendo temporadas e circulando por Uberlândia e região com o espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.



boulevards, o melodrama passou por transformações diversas, o que facilitou sua disseminação por outros países à medida que ia se acomodando a cada cultura. Nas palavras do pesquisador francês Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 135), “a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda e Rússia) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime”.

Ainda no século XIX, o melodrama se disseminou pela Europa, cruzou os mares e chegou às Américas. Suas técnicas e seus códigos também fizeram história pelo Brasil deixando marcas nos modos de atuação das gerações seguintes. Nesse tempo, destacaram-se algumas revisões feitas ao gênero, suas misturas e suas depurações ao longo do século XX, evidenciando a permanência do melodrama em outros meios em que a arte se manifesta. Assim como outras linguagens influenciaram o gênero desde a sua origem, o melodrama soube se adaptar à pluralidade cultural brasileira e encontrou acomodações nos circos-teatros com grande inserção na história da cultura do Brasil (Quialheiro, 2020).

A história do circo no Brasil teve início quando as/os primeiras/os artistas, que para cá migraram já nas primeiras expedições, trouxeram em sua bagagem apenas um ou outro instrumento artístico e o conhecimento *encarnado* das estruturas estabelecidas e desenvolvidas a respeito das artes do circo em seu país de origem. Aqui chegaram malabaristas, acrobatas, funâmbulos, pirofagistas, domadoras/es de animais, prestidigitadoras/es, palhaças/os, entre outras/os, que, de forma independente, apresentavam-se como artistas de rua, saltimbancos, mambembes, ciganas/os, cantoras/es mágicas/os, etc. (Pimenta, 2009).

Consoante Daniele Pimenta (2009), as primeiras estruturações coletivas datam a partir do século XIX, de modo que, ao final dele, os circos já estavam bem inseridos na vida artística e cultural do país. Carvalho da Silva (2014) confirma que por aqui circulavam companhias estrangeiras da Europa e das Américas, de circo e de teatro, e que a interação entre elas era uma realidade. Havia uma grande movimentação cultural entre as/os artistas que vinham de fora e as/os que aqui viviam, o que configurava um intercâmbio de repertórios e de técnicas.



Esse trânsito, mantido tanto no sentido de entrada como de saída do país, fomentava a renovação das atividades e elencos circenses. As inovações técnicas de números e aparelhos, tendências de estilo na criação de figurinos e adereços, formas musicais e danças regionais, além de roteiros dramáticos, eram intercambiados pelos circenses durante a permanência de tais companhias em nosso país. Dessa maneira, os elencos se reconfiguravam e os repertórios se fundiam e se difundiam (Pimenta, 2009, p. 35).

Segundo Daniele Pimenta, vir para o Brasil significava desbravar o novo mundo e conquistar um novo mercado de trabalho. Era a oportunidade de realizarem o sonho de serem donas/os de seus próprios circos, responsáveis pelo administrativo e pelas suas próprias famílias. Infelizmente, como acontece quando se criam grandes expectativas, não foi o que encontraram. As condições brasileiras ainda eram muito incipientes, sendo necessárias, portanto, a adaptação desse sonho e a descoberta de outra forma de organização, diferente da que já conheciam. Ainda conforme a autora, as/os artistas praticamente tiveram que começar do zero em termos estruturais, pois, como já foi mencionado, traziam na bagagem suas habilidades corporais, alguns instrumentos musicais e os equipamentos possíveis utilizados para números circenses (Quialheiro, 2020).

Para compreender essa estruturação, é importante dizer que, no modo de organização circense, não se pode fazer generalizações, pois a formação das companhias deu-se de modo singular e específico. Entretanto, se conhecidas mais profundamente, encontram-se semelhanças.

Conforme as investigações das/os pesquisadoras/es sobre os circos no Brasil – Mario Bolognesi (2003, 2006, 2018), Ermínia Silva (2003), Daniel Silva (2004), Paulo Merisio (1999, 2005), Daniele Pimenta (2003, 2009), Ângela Reis (2015), Reginaldo Carvalho da Silva (2014), Fernanda Jannuzzelli Duarte (2015), Kátia Daher (2016), entre outras/os –, é possível presumir que as experiências dos *boulevards* tiveram forte influência e foram incorporadas às práticas artísticas que se organizaram no Brasil. Essa forma de organização, comum às famílias de artistas que chegaram, acabou também por se tornar uma característica estética dos espetáculos que aqui se criaram, misturando elementos do passado e do presente, fazendo surgir um jeito próprio de ser e de estar do circo brasileiro. Com algumas variáveis



relativas às manifestações culturais de cada região, por exemplo, que influenciava na criação das novas apresentações, o modelo que se tornou particular ao circo-teatro brasileiro foi marcado pela multiplicidade, flexibilidade e, sobretudo, pelo seu aspecto popular, fatores esses que, até hoje, atribuem-lhe identidade (Quialheiro, 2020).

Na história do circo, desde a Europa, os espaços onde aconteciam os espetáculos e as próprias apresentações circenses se misturavam com diversas manifestações artísticas outras, utilizando-se, inclusive, de muitos elementos de teatralidade e do recorrente uso da fala. A esse respeito, Ermínia Silva (2007) e Carvalho da Silva (2014) mostram que, desde as primeiras apresentações artísticas⁶, o circo sempre esteve presente com esse formato, sendo o teatro um de seus elementos componentes, assim como a música, a dança e as demais habilidades que o constituem. Seria, portanto, redundante o uso do termo circo-teatro para essas apresentações (Carvalho da Silva, 2014), que, desde aquela época, já trabalhava com a divisão dos espetáculos em duas partes: a primeira destinada às exibições acrobáticas e de destreza física; a segunda reservada às exposições de pequenas cenas de humor, pantomimas e mimodramas europeus. Como uma acomodação desse formato, essa tendência se manteve para as organizações que surgiram posteriormente e caracterizou também os circos-teatros brasileiros.

O circo-teatro brasileiro e os modos de transmissão e aprendizado

De acordo com Pimenta (2003; 2009), foi a supremacia do texto o que validou o termo *circo-teatro* no país, configurando-o como uma estrutura teatral. Em outros termos, as/os artistas de circo passaram a dizer que faziam teatro pautadas/os em sua encenação de um texto escrito. Isso, contudo, não se deu de forma tão imediata. No Brasil, o circo começou a ampliar os diálogos no final do século XIX, recorrendo a pequenas dramatizações de musicais, folhetins e romances e, em seguida, à tradução de textos teatrais e bíblicos e à releitura de filmes exibidos na capital, onde havia o cinematógrafo. Essas adaptações aconteciam de acordo com a realidade e o contexto das companhias circenses e eram realizadas, autodidaticamente, pelas pessoas que ali viviam. Geralmente,

⁶ Com Astley e Hughes na Inglaterra, e na França com os Franconi.



o mais influente dentro da hierarquia do circo, muito provavelmente a/o dona/o, assumia o papel de dramaturga/o – quando não se optava por adaptações de originais portugueses e franceses – e também de ensaiadora/r. Considerada uma pessoa de visão dentro do circo, era responsável pela construção da cena (Quialheiro, 2020, p. 66).

Pode-se dizer que um dos êxitos do circo é acompanhar o seu tempo. Por aqui, o que se designou chamar de circo-teatro encontrou terreno fértil para desenvolver-se e criar suas próprias convenções, aproveitando-se da grande ligação entre o circo tradicional e o imaginário popular, desde as suas origens no Brasil. A esse respeito, Carlos Alberto Soffredini, autor da peça tomada como fonte de inspiração para os processos de criação desta pesquisa, aponta que o encontro com o popular e a necessidade de atender à demanda do público fizeram com que esse modo de fazer teatro continuasse em constante desenvolvimento.

[...] aquela antiga linguagem teatral não permaneceu cristalizada no Circo-Teatro. Pelo contrário. Como qualquer arte popular de origem ou de adoção, o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular, foi se aclimatando, foi sofrendo uma transformação regida pelo popular e não pelo erudito, transformação ditada, vamos dizer, pelas exigências do mercado (Soffredini, 1980, p. 6).

Em linhas gerais, a denominação de circo-teatro não está relacionada apenas às condições físicas e espaciais de picadeiro, para as demonstrações de habilidades acrobáticas e virtuosas, e de palco, para as apresentações de peças dramáticas. Também está diretamente ligada ao modo de organização familiar das/os que vivem em circos de lona, itinerantes, de pequeno e médio portes, em que as/os integrantes desempenham determinadas funções e papéis fixos, distribuídos de acordo com suas idiossincrasias e habilidades interpretativas para um repertório vasto de textos dramáticos (comédias, dramas, dramalhões, autos sacros, etc.), e ainda à uma necessidade de resposta ao público, garantidor da sua subsistência (Quialheiro, 2020).

Até 1908, não havia um lugar de formação teatral formal, tampouco uma metodologia sistematizada para tal⁷. Logo, aspirantes à arte da atuação aprendiam nos moldes do circo-família, por meio da prática: olhando e fazendo. Consoante a

⁷ A Escola Dramática Municipal, atual Escola Martins Pena, localizada no Rio de Janeiro (RJ), foi a primeira escola de teatro fundada no Brasil, em 1908 (Reis, 2015, p. 1).



pesquisadora Ângela Reis (2015), a formação pelo aprendizado familiar, nos séculos XIX e XX, fez parte não apenas do modo de construção do circo no país como também do nosso teatro. Essa realidade é ainda hoje a de circenses que estão na ativa, como veremos adiante.

A prática de compartilhar o exercício de seu ofício sempre foi comum às/aos trabalhadoras/es do palco, seja testemunhando ou contracenando com as/os colegas. Nesse tocante, Ângela Reis aponta⁸ semelhanças entre os processos de ensino do teatro antigo e do modelo familiar do circo-teatro em diversos aspectos. Para isso, utilizou como exemplo a trajetória de duas grandes atrizes que se tornaram referência na história do teatro brasileiro e que deixaram um legado para as gerações posteriores atuantes.

Não obstante as mudanças ocorridas pela modernização do teatro brasileiro, que trouxe em seu bojo a sistematização dos processos de ensino teatral, ecos da formação atorial familiar ainda podem ser encontrados no teatro contemporâneo, graças à presença e ao trabalho de atrizes como Bibi Ferreira e Marília Pera, herdeiras e guardiãs de uma memória secular - tal como ocorre em vários circos no Brasil (Reis, 2015, p. 8).

A fim de propor um cruzamento entre as formas de ensino e de aprendizado do teatro, Ângela Reis destaca, dentre algumas possibilidades de abordagem, a ideia da experiência teatral como sendo pedagógica em si e traz o pensamento do professor e pesquisador Flavio Desgranges, que me parece interessante ressaltar para o que aqui também se discute:

No teatro, por sua vez, uma narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação; a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc. A experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria a esta arte, elaborar os diversos signos presentes em uma encenação. Esse mergulho no jogo da linguagem teatral provoca no espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico (Desgranges, 2006, p. 23).

⁸ O artigo intitulado “Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o ‘teatro antigo’ e o circo tradicional no Brasil”, de Reis (2015), é parte de suas investigações sobre os mecanismos de transmissão e de aprendizado da ética e do ofício no palco.



O conceito apresentado por Desgranges nos leva a pensar que, para além do trânsito entre as/os artistas de circo e as/os de teatro, nos palcos e nos picadeiros, estas/es artistas eram, antes de qualquer coisa, espectadoras/es e tinham como referência o modelo estrangeiro em diversas instâncias. Nesse sentido, o contato com tais modos de atuação, e com os temas de uma dramaturgia que evocava questões pertinentes ao outro lado do oceano, ocasionou a assimilação de culturas e de costumes que, de algum modo, foram sendo absorvidos e incorporados por esse público também artista. Olhar por essa perspectiva ajuda-nos a mapear o trajeto da formação cênica de artistas brasileiras/os (Quialheiro, 2020).

Esse *modus operandi* desenhou o movimento teatral que se abrigou nos circos e deu origem ao circo-teatro. Outro exemplo que cito era a prática das/os circenses, que, em conjunto, iam a sessões de companhias de teatro estrangeiras em turnê, ou a sessões de cinema em cartaz que se apresentavam na capital, com o intuito de transcrever as falas e de atentar-se para os detalhes de figurinos, de trilha sonora e de aspectos da cenografia, a fim de, com as devidas readequações e nas possíveis proporções, aplicar aos circos que circulariam pelos interiores do país. Acerca dessa prática, a pesquisadora Daniele Pimenta afirma:

Iam todos juntos ao cinema, assistiam a várias sessões, por dias seguidos, cada um deles responsabilizando-se pela observação de detalhes que deveriam ser reproduzidos. Assim, procuravam levar ao público que não tinha acesso às salas de cinema, um espetáculo que atendesse às expectativas geradas pelas fotografias, ilustrações, críticas e comentários espalhados pelo país pelos jornais, revistas e depoimentos de viajantes. Roupas, penteados, cenários, trilha musical, efeitos sonoros, roteiro e diálogos. O que fosse possível seria transportado, ou melhor, trasladado para o teatro circense e levado para todo o país (Pimenta, 2009 p. 74).

Desde os primórdios da história do espetáculo no Brasil, vimos companhias distintas que passaram a ser fonte de inspiração e de referência para atrizes/atores brasileiras/os, como, por exemplo, o ator João Caetano (1808-1863) e, mais tarde, Alda Garrido (1896-1970), Dulcina de Moraes (1908-1996), Gilda de Abreu (1904-1979), Vicente Celestino (1894-1968), Procópio Ferreira (1898-1979), entre outras/os, muito provavelmente influenciadas/os por ele.

Essa metodologia de ensino-aprendizado, advinda da transmissão oral, da



observação e da repetição no campo da atuação, desde o teatro que se fazia no Brasil no século XIX, aconteceu de modo gradual, baseada na experiência e na recombinação de inúmeras variáveis. Uma delas, que corrobora para o amadurecimento desse fazer, foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), dado que o cenário de conflito dificultou que companhias estrangeiras viajassem para se apresentar em terras brasileiras e fez com que uma cena mais autônoma se despontasse no país. Ademais, autoras/res nacionais aventuraram-se no ramo dramatúrgico, e o ofício teatral passou a requerer aspectos mais especializados em termos de produção e de reconhecimento da profissão. Esse período coincide com o momento em que os circos iniciam sua trajetória pelo circo-teatro. O teatro que se fazia e seus demais aspectos se acomodaram às características e aos contextos locais, assim como aconteceu com outras áreas, não apenas no ramo da arte, mas em aspectos socioeconômicos e culturais em modelos civilizatórios (Quialheiro, 2020).

É nesse contexto, do início do século XX, que os circos no Brasil, constante catalisador de novas linguagens e de novidades para captar o interesse de seu público, viram a possibilidade de levar para dentro de sua estrutura representações de textos teatrais como um negócio sustentável, ligado à sobrevivência das/os que ali viviam. Para as/os circenses, ser de circo era, sobretudo, o seu ofício, uma forma de manter-se, que demandava um modo se relacionar e que determinava um modo de vida. E assim, seguras/os de suas habilidades, apostaram no novo formato. Se, por um lado, às atrizes e aos atores de teatro estavam atrelados os conceitos de dom e de genialidade advindos da cultura erudita, por outro, para as/os artistas ligados às camadas mais populares, seu fazer não tão romantizado era questão de sobrevivência (Quialheiro, 2020).

A escolha das peças levadas à cena determinava como seriam interpretados os textos, isso é, o fato de ser uma comédia, um drama⁹ (melodrama), ou um dramalhão¹⁰, determinava tudo o que compunha o espetáculo, igualmente seu modo de atuação. A partir daí, um campo de conhecimento próprio em torno do ofício da/o artista de circo foi sendo construído no dia a dia das companhias, como

⁹ As/Os circenses atribuíam o nome *drama* aos textos que tinham características estruturais do melodrama.

¹⁰ Os dramalhões, segundo Pimenta (2009, p. 105), referem-se a “dramas longos, em cinco atos”.



uma espécie de conformação dos modelos vigentes, e uma série de “macetes” foram sendo intercambiados, incorporados e transmitidos de geração para geração e entre as próprias famílias de circenses. Nos termos de Ermínia Silva:

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX [...] resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX (Silva, 2007, p. 82-83).

Não se pode deixar de pensar, porém, que essas resultantes, diretamente vinculadas ao fator sobrevivência das/os artistas circenses, com a entrada no novo século, ao mesmo tempo em que influenciaram novos meios de comunicação, tiveram que concorrer com eles.

Salvas as devidas proporções de cada contexto, é possível identificar similitudes, como mencionado anteriormente, entre o modelo de teatro feito nos *boulevards* franceses, no início do século XIX; o modelo herdado da colonização e realizado no Brasil, em meados do mesmo século; e o modelo adotado pelos circos brasileiros, no início do século XX. Essas semelhanças nos processos de formação e de permanência apresentam-se evidenciadas na presente pesquisa, principalmente no que tange aos seus modos de atuação, relatadas no processo da montagem dentro do Estágio de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares e Prática de Ensino I, nos períodos de 2014.2 e 2015.1.

Relatos de experiências do processo criativo: no rastro de uma pedagogia

Na tentativa de compreender o melodrama para além de aspectos históricos, dramatúrgicos e estruturais, meu exercício, durante a montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, livre adaptação inspirada na obra original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, foi o de tentar encontrar – nas entrelinhas dos estudos e das descrições feitas por Thomasseau¹¹; nos trechos

¹¹ Jean Marie-Thomasseau é autor das obras “O Melodrama” (2005) e *Mélodramatiques* (2009).



dedicados ao melodrama francês na visão de Jacques Lecoq¹² e Philippe Gaulier¹³; nas pesquisas e nas experiências pedagógicas e artísticas vivenciadas com Fernando Neves e Paulo Merisio; assim como nas referências bibliográficas de Ivette Huppés, Mario Bolognesi e Regina Horta Duarte – pistas que me auxiliassem na organização de um conjunto de procedimentos práticos e de experimentos capazes de oferecer às/aos estudantes/artistas a compreensão da poética do melodrama¹⁴ e do circo-teatro para o domínio de recursos técnicos em seus processos de formação atorial.

No processo de montagem, pudemos explorar os diversos elementos que compõem o melodrama francês descritos por Thomasseau (2005). Ao longo desse percurso, as/os estudantes/artistas envolvidas/os adquiriram uma série de recursos não apenas corporais e vocais, mas também relacionais, presentes no jogo com a/o outra/o. Esse material teve como intuito servir-nos de base tanto para a montagem quanto como repertório atorial em criações futuras.

Durante toda a montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, o exercício de tentar delimitar o que tenha sido o melodrama na Paris do século XIX, ou mesmo os circos-teatros brasileiros do início do século XX, mostrou-se extremamente complexo, seja em aspectos artísticos, políticos, sociais e visuais, seja em relação a sua estrutura, aos seus conceitos e modos de atuação e de negociação.

Ainda que Thomasseau nos tenha apresentado a estrutura do melodrama, suas técnicas e suas convenções, bem como povoado nosso imaginário por meio da citação de peças encenadas, nos idos de 1800 no *boulevard*, isso não foi suficiente para que as/os estudantes/artistas compreendessem o jogo de atuação proposto, visto que esse modelo ainda se colocava distante delas/es.

¹² Jacques Lecoq é autor da obra “O Corpo Poético: Uma Pedagogia Da Criação Teatral” (2010).

¹³ Philippe Gaulier é autor da obra *La Torturadora y Tres Obras De Teatro* (2009).

¹⁴ Thomasseau (2005, p. 28) aponta para uma verdadeira poética do melodrama que estava para além da “meticulosa organização técnica do melodrama clássico que se apoiava, até 1815, em concepções dramáticas precisas, expressas geralmente nas notas que precediam as peças impressas e, mais claramente, nos escritos teóricos de Pixérécourt: Paris: *Ou, Le Livre Des Cent-Et-Um* (1832) (Paris, *Ou o Livro Dos Cento e Um*), *Guerre Au Mélodrame* (1818) (Guerra Ao Melodrama) e *Théâtre Choisi* (1841-1843) (Seleção De Textos Teatrais)”, visto que, na prática, havia diferenças em relação ao discurso teórico.



Além de Thomasseau, as fontes que destaco, a seguir, são as que lançam um olhar histórico e textual sobre o melodrama, com adjetivações e analogias em que é possível apenas supor o modo de atuação investigado. Segundo Regina Horta Duarte (1995), o melodrama não tem compromisso com a verossimilhança, ou seja, apresenta-se como artifício o tempo todo e como um conjunto de atuações codificadas. Ao mesmo tempo, para Peter Brooks (1995), essa suposição é composta por uma imaginação melodramática que nos envolve, seja ela presente nas didascálias da dramaturgia, seja em filmes como *Boulevard Du Crime* e em iconografias: pinturas, desenhos, imagens de reproduções, releituras e gravações de áudio. Todas essas informações sugerem importantes fontes para uma perspectiva a nível pedagógico.

O trabalho com as fontes: lançando mão de referências do modelo de formação e atuação do Circo-Teatro

Ao longo do processo de criação de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, quisemos ainda acessar o modo de atuação feito nos circos-teatros brasileiros em sua época de ouro. No entanto, não tínhamos contato com nenhuma companhia circense, nem havia, em nossa região, registros de companhias da velha guarda ou quem ainda trabalhasse com circo-teatro. Sabia-se da existência do palhaço Futrika em Uberlândia, de nome Humberto Ribeiro, mas não foi possível acessá-lo. Assim, o jeito foi recorrer às publicações e aos materiais e registros audiovisuais disponíveis na internet¹⁵.

As/os estudantes/artistas organizaram-se em dupla e cada uma ficou responsável pela leitura de um texto da coletânea organizada, adaptada e publicada por Sula Mavrudis¹⁶ (2012), tendo como parâmetro o que mais se aproximasse do melodrama descrito por Thomasseau (2005). Interessava-nos, então, um texto em que contivessem os principais papéis de um roteiro melodramático – a/o mocinha/o e a/o vilã/o –, o que possibilitaria a sua

¹⁵ Vide nas referências bibliográficas deste artigo o *site* Circonteúdo. Além disso, encontre o Centro de Memória do Circo nas páginas *Facebook* e *Instagram*.

¹⁶ Refere-se à coleção “36 textos de dramaturgia circo-teatro: drama e comédia”, organizada por Sula Kyriacos em 2012.

investigação e a decupação do processo de criação atorial para cada papel. Nesse contexto, os textos selecionados foram *A Louca do Jardim*, *A Família Maldita*, *E o Céu Uniu Dois Corações*, *Coração Materno*, *Índia e Flor de Manacá*. Antes mesmo da definição do texto final, optamos por *Coração Materno*. A música de Vicente Celestino e o filme *Coração Materno*, com a atuação de atrizes/atores brasileiras/os, foram também ricas fontes para embalar e alimentar ainda mais o imaginário melodramático, já que a referência à poética escolhida era rara.

Além disso, tivemos acesso a uma gravação em áudio¹⁷ com trechos das apresentações de *E o Céu Uniu Dois Corações* e *Três Almas para Deus*, pelo Circo Carlitos, em 1976. Ela se mostrou uma fonte importante, uma virada de chave para o reconhecimento do estilo de atuação de atrizes/atores em seus respectivos papéis.

Nesse entremeio, uma das estudantes/artistas encontrou Dona Rosina, tia de Humberto Ribeiro, o palhaço Futrika, e conseguimos fotografias e um áudio dela contando um pouco da história de sua família. Em sequência, veio o contato com Maria Deli, irmã de Humberto, que partilhou conosco retratos da atriz circense Alice Maria¹⁸, sua mãe, falecida em 1997. Suas fotografias foram inspiradoras, principalmente para a composição da personagem *Dolores Prazeres*¹⁹, no papel de dama galã da companhia.

A iconografia foi uma rica fonte utilizada como recurso metodológico, na medida em que lançamos mão dela para auxiliar na construção desse imaginário, em um esforço de reconstituição do que foi esse modo de atuação. A respeito da iconografia teatral, no entanto, Chiaradia (2007) chama a atenção para o fato de que, ao criar uma imagem, sua/seu autora/r já imprime nela uma primeira interpretação, o que deve ser levado em consideração. Em suas palavras, “já podemos ter como princípio de análise que o que as fotografias representam jamais será o fato real acontecido, e sim um ponto de vista desse fato, muitas

¹⁷ A gravação em áudio com trechos das apresentações de *E o Céu Uniu Dois Corações* e *Três Almas para Deus* foi previamente utilizada nos Laboratórios Experimentais da pesquisa de doutoramento do professor Dr. Paulo Merisio. Essa gravação faz parte da pesquisa “Criação do espetáculo teatral em São Paulo: centro e periferia”, coordenada por Maria Thereza Vargas (1976).

¹⁸ Alice Maria nasceu no dia 23 de julho de 1931.

¹⁹ Aleluia Simões, na versão original *Vem Buscar-Me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini.



vezes até com distorções intencionais ou não, de acordo com as limitações técnicas e de equipamentos utilizados” (2007, p.133). Nossa investigação, nesse sentido, não pretendia ser uma reprodução desse modo de atuação, dado que sua forma sempre esteve associada a fatores histórico-sociais e políticos de um determinado contexto.

O encontro com outras expressões artísticas²⁰

O tempo designado para a montagem dentro dos componentes curriculares Estágio de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares e Prática de Ensino I, ainda que razoável, mostrou-se curto para o trabalho relacionado à corporalidade desejada para se atuar no registro do que tínhamos de referência do melodrama. Era preciso um corpo com certo nível de tônus, disponível, que estivesse habituado às movimentações exageradas e aos gestos grandiloquentes. Mais importante, era preciso que o modo de atuação não banalizasse o estilo, pois, em algumas ocasiões, a falta de crença naquilo a que se propõe o aproxima da paródia, o que não era o nosso foco.

A solução foi que outras expressões artísticas se somassem às investigações do melodrama. Para isso, convidei algumas/ns colegas de curso, especialistas em diferentes linguagens, que puderam contribuir para o nosso trabalho. Essa contribuição se deu no formato de módulos intensivos ou concomitantemente aos nossos encontros. Foram as seguintes as oficinas compartilhadas: técnicas acrobáticas, com Jarbas Siqueira²¹, mimese corpórea, com Ana Wuo²², e partituras corporais a partir da estrela labaniana, com Nina Tannús²³.

Nossos primeiros encontros foram marcados pela iniciação em técnicas

²⁰ A tese completa com detalhamento dos processos está disponível para consulta no repositório da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Acesse o *link*: <http://hdl.handle.net/11449/193693>.

²¹ Jarbas Siqueira é professor efetivo do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É pesquisador das matrizes do popular e tem habilidade em técnicas circenses.

²² Ana Wuo é professora efetiva do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atuante no Bacharelado, pesquisa a mimese corpórea e a arte do palhaço.

²³ Nina Tannús é coreógrafa do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e responsável pelos trabalhos de acompanhamento corporal junto às disciplinas oferecidas. Integra a equipe de servidores técnicos desse curso.



acrobáticas²⁴. O professor Jarbas Siqueira foi convidado para auxiliar no aperfeiçoamento das técnicas com as quais estávamos trabalhando.

As acrobacias eram basicamente de solo: rolamentos para frente e para trás (cambalhotas); giros de 180° e 360° (piruetas); paradas de mão (com o auxílio de apoios); peixinho (parada de mão com descida de peito); gatinho (cambalhota sobre as costas de outra/o na posição de gato); salto leão (salto e cambalhota com pequena altura); salto para subida de ombro; e viradas (adeus querida, virada pelas costas, virada de cotovelo). Além disso, aquecimento com sequência de abdominais, flexão, prancha, pula-corda e lançamento de bastão em grupo e, mais adiante, circuitos elaborados com algumas das acrobacias já aprendidas (Quialheiro, 2020, p. 85).

Sua oficina, composta por três encontros, acionou elementos do circo, da capoeira e da yoga, que se mostraram técnicas complementares à montagem. Esses encontros tinham como foco proporcionar maior entendimento dos mecanismos de apoio, de alinhamento e de postura, bem como a correção de posições para a execução do trabalho acrobático. Jarbas trabalhou com quatro perspectivas que se inter-relacionam: pedagógica, que traz consciência e reeducação corporal; física, que possibilita maior envergadura às capacidades do corpo; estética, como uma poética da cena; e de repetição ligada ao treinamento, com o objetivo de possibilitar o condicionamento das/os estudantes/artistas, para que o trabalho corporal fosse realizado com menos esforço e mais habilidade. Assim, na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, algumas das acrobacias foram ressignificadas a partir do contexto da cena e passaram a fazer parte de sua composição, não como um artifício de virtuosidade, mas como apropriação lúdica do ato acrobático (Quialheiro, 2020, p. 86).

No momento em que estive como docente na Graduação do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), percebi que boa parte da formação oferecida às/aos estudantes/artistas daquele período estava alinhada às tendências contemporâneas, em consonância com as discussões a respeito do teatro pós-dramático, do teatro performativo e da performance artística. Assim, a proposta de realizar uma montagem ancorada às convenções do século XIX, tendo como base o teatro codificado, trouxe certa preocupação em termos corporais,

²⁴ Em minha Graduação, cursei a disciplina “Técnicas Paralelas”, ministrada por Paulo Merisio, por meio da qual obtive uma básica formação em técnicas circenses. Durante os anos seguintes, pude treiná-las e aperfeiçoá-las, em circulação profissional, durante minha atuação em espetáculos de forte caráter físico, a seguir: *Simbá, o Marujo* (2008-2017) e *Ali Babá e Os 40 Ladrões* (2005-2017). Destinados ao público infanto-juvenil, tinham como linguagem a ressignificação do corpo e de objetos, fazendo uso de princípios de acrobacias de solo e de dança-teatro, respectivamente, ambos sob a direção de Paulo Merisio no grupo Trupe de Truões.



visto que, para o bom desenvolvimento dela, era necessário um corpo apto²⁵ para se atuar em um registro de exagero e gestual bem marcados.

Por essa razão, optamos pela oficina de mimese corpórea, ministrada em dois dias pela professora Ana Wu, que, em sua trajetória como integrante do grupo Lume Teatro²⁶, desenvolveu ampla pesquisa a esse respeito. O foco principal do contato das/os estudantes/artistas com essa e outras técnicas foi oferecer-lhes uma larga perspectiva de recursos corporais distintos, uma vez que, a meu ver, precisavam expandir em pouco tempo a qualidade de movimentos de seu repertório.

Diferentemente das oficinas de técnicas acrobáticas e mimese corpórea, o trabalho corporal conduzido pela coreógrafa Nina Tannús perpassou quase todo o processo de levantamento do espetáculo. Para além dos exercícios de acrobacias circenses, yoga e pilates, Nina conduziu o treinamento a partir da estrela labaniana²⁷, por meio do qual pontuou alguns elementos (corpo, ações, espaço, dinâmica e relacionamento) que auxiliaram na criação da movimentação das personagens. Cada estudante/artista escolheu, pelo menos, três desses elementos para compor a sua movimentação. Essa metodologia se mostrou uma rica possibilidade ao grupo, de modo que, ao longo do processo, pôde definir as características associadas aos papéis que interpretariam.

As anotações nos diários de bordos das/os estudantes/artistas revelaram a importância das oficinas supramencionadas para o processo de criação da peça e para a construção de suas personagens.

Em paralelo às formações complementares, e evidenciando a atuação melodramática e a exploração da qualidade de ações para vilãs/ões e mocinhas/os, cujas características bipolares (opostas) são mais definidas,

²⁵ Em minha pesquisa de mestrado, havia lançado alguns olhares sobre o corpo. Por exemplo, investiguei a diferença de tons entre uma/m vilã/ão e uma/m mocinha/o destacando aptidões para o modo de atuação.

²⁶ O grupo Lume Teatro, fundado em 1985 e sediado em Campinas (SP), tornou-se referência na pesquisa da arte da/o atriz/ator.

²⁷ A estrela labaniana é o que organiza o pensamento de Rudolf Laban, cujo legado é a classificação minuciosa dos elementos que compõem o movimento humano. Em cada uma das pontas da estrela está um dos componentes estruturais do movimento: um **corpo** em coordenação; uma variedade de **ações**; uma forma **espacial**; uma frase **dinâmica**; um **relacionamento** determinado.



apresentei os princípios dos *viewpoints*²⁸, procedimentos de improvisação coletiva, sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau (2017), com os quais havia trabalhado mais intensamente em minha prática artística. A proposta de exploração de tempo e de espaço, acionados por alguns desses pontos de atenção – andamento, topografia, relação espacial, duração, repetição, gestos e formas –, pôde auxiliar-nos, enquanto grupo, no processo de investigação das ações associadas ao melodrama.

Os exercícios e os jogos teatrais são, em muitos processos, utilizados como forma de aquecimento corporal e de integração entre as/os participantes. Para sua melhor compreensão, organizei-os em dois grupos: um relativo à corporalidade; outro pertinente ao modo de atuação, na perspectiva da atuação em jogo.

No que se refere à corporalidade melodramática, elenco os procedimentos que levam em consideração a necessidade de um corpo disponível e articulado para sua dimensão ampliada de movimentações – gestos, formas e deslocamentos –, assim como a presença de um tônus elevado e a criação de repertórios corporais para serem acionados organicamente no momento da atuação, sem que haja a interrupção entre o pensar e o agir²⁹. Desse grupo, os jogos e exercícios teatrais trabalhados foram: contração e expansão, acionando as emoções de vilã/o e de mocinha/o; jogo do exagero aumentando um gesto; pique-pegas: vilã/o e mocinha/o; criação de tableaux; povo de Paris: triangulação; raia melodramática: vilã/o e mocinha/o; encontros e reencontros; e aquecimento dos papéis com estímulos musicais e narrativos.

Segundo Gaulier (2009, p. 116), “grandes gestos apelam a grandes sentimentos. Os grandes sentimentos exigem uma técnica com a qual o actor se divirta. A técnica funciona como um parapeito para ambos. Melodrama é a lição de teatro.” Em outros termos, por intermédio do melodrama, a/o atriz/ator compreende os mecanismos inerentes ao jogo cênico, uma vez que funciona como a chave para a sua compreensão do fazer teatral. Na montagem de *Por Ti*

²⁸ Para melhor entendimento, vide “O Livro dos Viewpoints: Um Guia Prático Para Viewpoints e Composição”, de Anne Bogart e Tina Landau (2017).

²⁹ No que se refere à corporalidade, observo que o treinamento corporal circense é potencializador para o trabalho da cena.



Não Importa Matar ou Morrer, lidar com momentos de grandes emoções, a partir de exercícios de improvisação, auxiliou as/os estudantes/artistas no entendimento de seus limites de atuação e de quais elementos poderiam acionar em cenas mais fortes.

No que tange ao modo de atuação em melodrama, porém, considero os procedimentos em que a improvisação se faz um importante mecanismo de criação para a exploração dos códigos anteriormente trabalhados. Por intermédio de exercícios cênicos e de jogos teatrais, as/os estudantes/artistas podem se aventurar por situações melodramáticas, a fim de experimentar, por meio do desempenho de papéis fixos dentro de um enredo específico, a compreensão desse modo de atuação. Desse grupo, os jogos e exercícios teatrais trabalhados foram: narração melodramática em duplas; cantora/r de Paris; abandono da/o bebê; Gaulier ou Madame mandou – assassino e detetive (Quialheiro, 2020).

O encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba

Uma das mais importantes companhias circenses, se tomarmos como referência a sua trajetória no século XX e a sua retomada no século XXI, é o Circo-Teatro Guaraciaba. Ainda na ativa, mas com projetos que já não incluem a circulação de peças pelo Brasil, tem 76 anos de história. Surgiu em julho de 1946 em virtude da união de duas famílias circenses, os Fernandez e os Malhone.

Na ocasião desta pesquisa, tive acesso ao Circo-Teatro Guaraciaba, em 2017, quando ele estava em circulação com três espetáculos. Dois deles tornaram-se fonte principal para minhas reflexões a partir dos relatos e das histórias de Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha, Hudi Rocha, Alexandre Malhone e outras/os artistas – registrados em entrevistas, vídeos e conversas gravadas –, assim como de algumas publicações referentes à aproximação do circo com o teatro, em especial do Circo-Teatro Guaraciaba.

O aprendizado das/dos artistas do Guaraciaba e de tantas/os outras/os circenses dessa mesma geração deu-se por meio da observação diária dos mais jovens assistindo aos mais velhos em seu cotidiano da vida no circo, dentro e fora das coxias. Sua aprendizagem sobre atuação está diretamente ligada à experiência



e à memória.

Não havia formação teatral, no sentido epistemológico do conhecimento sistematizado, no entanto, ao estudar mais a fundo e conhecer mais de perto esse universo, entendemos que ali se processaram outros modos de saber, produzir e circular o conhecimento. Havia técnica enquanto faziam experimentos, erravam e acertavam, enquanto que o processo de criação se dava pela verificação e pela repetição.

A transmissão oral de mãe para filha, de uma família para outra, de um circo para outro, engloba também os comportamentos e as culturas do cotidiano. Essa prática, de algum modo, mantém-se até os dias de hoje, de modo que, se se quiser entender e aprender sobre o circo-teatro, a melhor maneira ainda é observá-lo de perto, como fez em sua época Carlos Alberto Soffredini. A leitura e os estudos disponíveis não dão conta do que é estar na presença viva de quem fez e ainda faz parte dessa história, oportunidade que se torna cada vez mais rara à medida que os anos passam e estes artistas envelhecem. Esse talvez ainda seja um dos métodos mais antigos e eficientes de se aproximar do que foi o circo-teatro no Brasil e foi isso o que muitas/os artistas e pesquisadoras/es – eu, inclusive, em alguma medida – fizeram, na expectativa de que esses modos de vida e de criação fossem ao menos registrados em seus detalhes.

Nessa pesquisa, especificamente, para tecer as reflexões acerca das perspectivas pedagógicas, foi importante acompanhar o processo da montagem e da estreia de *A Paixão no Circo*, um dos últimos trabalhos do Circo-teatro Guaraciaba com o Coletivo Cê e a direção de Fernando Neves, artista de família circense que, em sua prática, conjuga elementos da tradição do circo brasileiro e de sua formação em teatro na cena paulista. O texto criado para essa montagem foi atravessado por questões comuns ao texto *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu*, de Soffredini, como o conflito de gerações e a quebra de paradigmas tradicionais do circo. A partir disso, foi possível tecer reflexões a respeito de como nossos encontros e diálogos lançaram luzes à compreensão da atuação melodramática nos circos-teatros brasileiros (Quialheiro, 2020).



Considerações da pesquisa

É, na maioria das vezes, em espaços não formais de ensino do teatro – cursos livres, residências de montagens ou mesmo grupos de teatro e de pesquisas não vinculados à academia –, onde vemos, aqui e acolá, entre erros e acertos, algumas empreitadas artísticas ou releituras inspiradas no universo circense. Nos dias de hoje, os profissionais que ocupam os espaços formais de ensino têm se atentado para isso e tomado para si a responsabilidade por proporcionar o repasse de parte desses saberes. Nestes espaços instituídos como espaços de saberes, é preciso cuidar para que não se incorra no risco de uma compreensão limitada sobre o assunto, principalmente quando não há a presença de um/a circense ou de pessoas próximas a esse universo. Nesse sentido, essa investigação reforçou a importância da realização de pesquisa de campo por aquelas/es que desejam se aventurar pelo circo-teatro, a fim de acessar as vozes das/os que viveram/vivem desse ofício para que o conhecimento se dê de forma mais honesta e respeitosa.

O processo de adaptação / montagem de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu / Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, objeto de análise desta pesquisa, foi anterior ao meu encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba. Esse encontro, todavia, contribuiu para a análise que pude fazer dessa montagem na tese de doutorado, assim como em relação à relevância da aproximação de estudantes/artistas com os saberes circense-teatrais (Quialheiro, 2020). Em conversa com as/os artistas da velha guarda do circo, elas/es não têm a dimensão do movimento teatral que desencadearam no país, além disso, por vezes, não entendem muito bem a tamanha curiosidade que nós, pesquisadoras/es, temos em seu modo de vida e suas histórias pessoais. Em outros termos, “não se dão conta daquela produção e nem mesmo das transformações que as gerações anteriores a eles produziram” (Silva, 2009b, p. 27).

No tocante à montagem de *A Paixão no Circo*, é possível perceber a diferença de atuação entre as/os atrizes/atores veteranas/os do circo e as/os mais jovens de formação, independentemente do plano instaurado. Quando estão em cena Guaraciaba, Edimea e Hudi, o texto é melhor articulado. Há uma pontuação mais precisa e uma tranquilidade no estar em cena, o que atribuo a um estado de presença e de inteireza em seu fazer.



A formação das/os artistas circenses advém do modelo francês, filtrado por influências portuguesas. Esse conhecimento não se deu de modo estruturado pelos procedimentos metodológicos de escolas de formação, mas foi assimilado de maneira não consciente, não organizada, e absorvido empiricamente. Por outro lado, engendrou outros modos de fazer e se elevou a um nível técnico que conduz a resultados preciosos, por vezes tão eficientes para a cena quanto os de formação epistemológica. Aí residem os esforços desta e de outras pesquisas em legitimar o conhecimento empírico, reconhecendo que nele há técnica, procedimentos metodológicos, assim como, ainda que de forma não linear, não estruturada e fragmentada, há ciência (Quialheiro, 2020, p. 156).

O contato com o trabalho do Circo-Teatro Guaraciaba foi, para mim, uma descoberta em muitos sentidos. Por mais que tivesse estudado e participado de laboratórios experimentais e de oficinas acerca desse modo de fazer teatro, a materialidade que a experiência é capaz de nos dar é ímpar. Vê-lo em cena, mesmo tendo a dimensão de que a forma como se organiza hoje é muito distante de como era nos circos de tempos atrás, trouxe-me outro olhar em relação à minha trajetória, às minhas pesquisas e aos meus processos (Quialheiro, 2020, p. 161).

Depois de me aprofundar um pouco mais em suas histórias e nesse campo de conhecimento circense-teatral, já havia estreado a montagem de *Por Ti Não importa Matar ou Morrer*. Estávamos, eu e as/os estudantes/artistas, em uma rotina intensa de ensaios e de apresentações, executando dois projetos de pequeno porte, mas muito intensos para o grupo que seguiu com o trabalho, o Mito 8 de Teatro³⁰. Fui, então, dando-me conta dos erros e dos acertos nas soluções de cenas e dos possíveis ajustes para aproximar-nos do que seria um novo modelo. Aos poucos, percebi que essa era uma tomada de consciência muito íntima, que apenas me foi permitida por meio da experiência sensível de ver, observar, falar e estar com as/os artistas do Circo-Teatro Guaraciaba. Era preciso depurar essa experiência para que ela se convertesse em procedimentos pedagógicos.

A emoção com que contam de novo e de novo e mais uma vez é a possibilidade de difundir seu conhecimento para as/os que virão, para as/os que estudarão o assunto e que sobre ele lançarão outros olhares. Uma dessas percepções é a de que não seja mais possível “ensinar” circo-teatro, dado que não se trata de uma técnica, de uma linguagem, de um estilo teatral. Era um jeito de

³⁰ Sobre o grupo Mito 8 de Teatro, vide a nota de rodapé apresentada na página 05.



fazer teatro dentro do contexto em que se organizavam as famílias circenses e mambembes que circulavam pelo país, cada qual com sua estrutura, suas especificidades e suas singularidades no século XX. Não obstante, nesses elementos da memória, podemos encontrar zonas de conservação para alimentar novos processos criativos e formativos, fomentados, nessa perspectiva, pelas memórias dos circos-teatros.

O ensino-aprendizado assistemático, doméstico e empírico que acontecia no circo passava pela metodologia da observação e da prática (o aprender vendo fazer e o aprender fazendo) e pela especialização de um tipo específico de papel, o que me leva a crer que a quantidade de apresentações e a diversidade do repertório com que as/os atrizes/atores circenses lidavam em seu cotidiano podem tê-las/os levado a um aperfeiçoamento técnico, raro de se adquirir hoje em dia. Assim, a observação, a repetição, a diversidade de gêneros, associadas a outras linguagens e habilidades que não apenas o teatro – por exemplo, os rigorosos fazeres corpóreos e vocais, que lançam mão de força, destreza, equilíbrio, inteligência e domínio de habilidades manuais, seja para a montagem da lona e a costura de figurinos, seja para a pintura, a confecção de telões e de objetos de cena e para tantas outras etapas da vida/processo –, foram peça fundamental para que continuassem a existir e a manter a engrenagem funcionando.

Os fatores supracitados fizeram e ainda fazem com que essas/es artistas, ao subirem ao palco, tenham um tipo de presença e de verdade cênica difíceis de serem reproduzidas no cenário atual, em que partilhamos a vida com diversos dispositivos tecnológicos e somos arrebatadas/os por uma avalanche de informações. Há de se reconhecer a riqueza contida nesses processos anteriores e a importância dessa estrutura organizacional de saberes, em outros termos, é preciso reverenciar esse trecho da história, fundamental para se compreender os modos de atuar nos dias de hoje.

Ao contar parte dessa experiência, optei por falar em abordagens a partir desse modo de atuação, uma vez que pretendi estabelecer o compartilhamento e a socialização de diferentes experiências e reflexões. Logo, desvelar os caminhos que levaram as/os estudantes/artistas a percorrerem esse percurso é abordar ainda o ofício da arte, com seus percalços e suas conquistas.



Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta*, São Paulo, n. 6, p. 9-19, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O novo-velho circo. *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 55-62, 17 dez. 2018.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and mode of excess*. London: Yale University Press., 1995.

CARVALHO DA SILVA, Reginaldo. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia / Université Paris, Salvador / Nanterre, 2014.

CELESTINO, Vicente (intérprete e compositor). *Coração Materno*. In: CINZAS / Coração materno. Intérprete: Vicente Celesti [S.L.], Victor, 1937. 1 disco 78 RPM.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. Um estudo de iconografia teatral: primeiros apontamentos metodológicos. *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, v. 1, pp. 132-136, 2007.

CIRCONTEÚDO, *o portal da diversidade circense*, 2009. Página inicial. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/>>. Acesso em: 15 de ago. 2019.

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

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. *Circo-Teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho*. 2015. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2015.



DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

FORBES, Jill. *O Boulevard do Crime* (Les enfants du Paradis). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GAULIER, Philippe. *La Torturadora y Tres Obras De Teatro*. Paris : Éditions Filmiko, 2009.

GUARACIABA, Circo-Teatro. *A Paixão no Circo*. Youtube. 25 de set. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BFbuPNZLYqY&feature=youtu.be>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LISBÔA, Eliane Tejera. *A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini*. 2001. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2001.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos (org.). *36 textos de dramaturgia circo-teatro: drama e comédia*. Belo Horizonte, Cena Minas, 2012.

MERISIO, Paulo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MERISIO, Paulo. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 a 1980 como fonte para laboratórios experimentais*. 2005. Tese de Doutorado em Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

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

QUIALHEIRO, Maria De Maria. *A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

QUIALHEIRO, Maria De Maria. *Perspectivas melodramáticas na formação de atrizes e de atores: um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro*. 2020. Tese (Doutorado



em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

REIS, Angela de Castro. Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História*, 2015, Florianópolis. Anais SNH/ANPUH, Florianópolis, s/p, 2015.

SILVA, Daniel Marques. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca*. 2004. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX*. 2003. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

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

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: É Teatro No Circo*. In: V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, São Paulo. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v. 10, n. 1, s/p, 2009b.

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

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatiques*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

Recebido em: 30/01/2023
Aprovado em: 25/04/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br