

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DEISILY DE QUADROS

**EM CENA, O GRANDE TEATRO DO MUNDO,
DE JORGE DE LIMA**

CURITIBA

2008

DEISILY DE QUADROS

**EM CENA, O GRANDE TEATRO DO MUNDO,
DE JORGE DE LIMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários no Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Morais da Costa.

CURITIBA

2008



PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de DEISILY DE QUADROS para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados MARTA MORAIS DA COSTA, ÉDISON JOSÉ DA COSTA e CÁTIA TOLEDO MENDONÇA argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“EM CENA, O GRANDE TEATRO DO MUNDO, DE JORGE DE LIMA”

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
MARTA MORAIS DA COSTA		Aprovada
CÁTIA TOLEDO MENDONÇA		Aprovada
ÉDISON JOSÉ DA COSTA		Aprovada

Curitiba, 29 de agosto de 2008.

Prof. Dr. Raquel Illescas Bueno
Vice-Coordenadora



*Dáci, Denize, Daniely e Netto,
companheiros na tecedura da história,
o meu eterno afeto, sempre.*

Os mais sinceros agradecimentos a:

Professora Dr.^a Marta Morais da Costa, orientadora de idéias, pelos conhecimentos compartilhados.

Professor Dr. Édison José da Costa, pelos primeiros passos dados rumo ao Grande Circo Místico.

Netto, Nylcéa, Vivi, Rita e Clau, pelas conversas enriquecedoras.

Paulo Lima e organizadores do Departamento de Preservação e Memória do Teatro Guaíra, que possibilitaram o acesso aos periódicos e às gravações de *O grande circo místico*.

***A vida também é para ser lida.
Não literalmente, mas em seu supra-senso.***

Guimarães Rosa, *Tutaméia*

RESUMO

“O Grande Circo Místico”, poema de Jorge de Lima, está presente no livro *A túnica inconsútil*, livro esse que representa o auge da criação da fase espiritualista do poeta. Esse poema, originou duas interpretações que foram adaptadas para a linguagem da dança, mais precisamente, balé. Os espetáculos de mesmo nome do poema – a primeira versão de 1983, a segunda de 2002 – foram muito bem recebidos pelos críticos e pelo meio cultural, percorrendo todo o país e também Portugal, sendo sempre aclamados. Partindo desses dados, esse estudo pretende verificar como se deram as interpretações do poema espiritualista de Jorge de Lima, ou seja, analisar como a linguagem poética foi adaptada à linguagem cênica, averiguando as transformações ou manutenções dos elementos literários. Será verificado também como “O grande circo místico” foi recebido pelo leitor, pelo público e pela crítica da época. A recepção do poema e dos espetáculos será analisada à luz da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, e da Sociologia da Leitura de Roger Chartier.

Palavras-chave: Jorge de Lima. Modernismo Brasileiro. Poesia Brasileira. Estética da Recepção. “O grande circo místico”. Balé.

ABSTRACT

“O Grande Circo Místico”, is a poem written by Jorge de Lima which is in *A túnica inconsútil*, a book from the top of spiritualist phase of the poet. Two adaptations for ballet were done based on this poem. They were named as the poem and presented in 1983 and 2002. Both of them had a good reception in the society and by the critics and have been not only in all the country but also in Portugal. This search intends to verify how the poem interpretations occurred analysing the way that the poetic language was adapted to the theater and also checking the changes or maintainances in the literary elements. There will be verified as well how the readers, public and critics from that epoch received “O Grande Circo Místico” based on Reception Theory by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser and Sociology of Literature by Roger Chartier.

Keywords: Jorge de Lima. Brazilian Modern. Brazilian Poem. Reception Theory. “O grande circo místico”. Ballet.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 A CORRENTE ESPIRITUALISTA E O POETA DO LIRISMO CRISTÃO	13
2.1 JORGE DE LIMA: O POETA DO LIRISMO CRISTÃO E SUA OBRA.....	14
2.2 O POETA E A FASE MÍSTICA.....	20
2.3 O GRANDE CIRCO DO MUNDO, O POEMA.....	28
2.4 A RECEPÇÃO HISTÓRICA DO POEMA.....	41
2.4.1 A Estética da Recepção.....	41
2.4.2 A recepção histórica.....	44
3 UM PANORAMA DO TEATRO CURITIBANO, O BALÉ TEATRO GUAÍRA E “O GRANDE CIRCO MÍSTICO” - ESPETÁCULOS	48
3.1 BREVE HISTÓRICO DO BALÉ TEATRO GUAÍRA.....	48
3.2 UM PANORAMA DOS TEATROS EM CURITIBA E A IMPORTÂNCIA DESTES ESPAÇOS.....	50
3.3 OS ESPETÁCULOS: O <i>GRANDE CIRCO MÍSTICO</i> EM SUAS DUAS VERSÕES.....	55
3.4 REPERCUSSÃO DO TEATRO CURITIBANO: O PÚBLICO E A CRÍTICA.....	61
3.5 RECEPÇÃO DOS ESPETÁCULOS.....	67
4 POEMA E ESPETÁCULOS: O CAMINHAR DE UMA LINGUAGEM À OUTRA	74
4.1 ESPETÁCULOS E INTERPRETAÇÕES.....	78
4.2 UM TEXTO, DUAS LEITURAS.....	112
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119
ANEXOS	125

1 INTRODUÇÃO

*Os olhos que mergulham no poema
completam o circuito da poesia.*

Helena Kolody

A corrente espiritualista, tendência literária que se afirmou no Brasil paralelamente ao Modernismo, nos anos 30, tem no poeta alagoano Jorge de Lima um de seus representantes. Essa vertente das letras brasileiras tem uma configuração dupla: é herdeira do simbolismo do século XIX, mas modernista na dicção de Jorge de Lima, em especial nos poemas regionalistas, quando se dão os primeiros traços espiritualistas em sua literatura. Apresenta, portanto, em seus poemas, elementos espirituais mesclados de características modernistas como a narratividade e as temáticas cotidianas.

Seguindo essa vertente das letras brasileiras, Jorge de Lima apresenta em sua terceira fase – após suas outras duas anteriores, uma parnasiana e outra regionalista modernista – uma poesia voltada ao sublime, ao transcendental, em que valores como a fé, a busca da verdade e a vida em Cristo procuram despertar no leitor a religiosidade adormecida nesse momento marcado pela modernidade e regido pelo capitalismo.

Portanto, como membro do grupo espiritualista, Jorge de Lima apresenta uma poesia entremeada de elementos espirituais, de feição religiosa católica, expressa no caráter bíblico da linguagem, o emprego de imagens e símbolos sagrados presentes no verso e o cultivo da parábola, procurando estabelecer a ligação do humano com a existência total. Essas características estão presentes no primeiro livro da fase espiritualista do poeta, *Tempo e eternidade*, escrito em parceria com Murilo Mendes, em 1935, e também na obra *A túnica inconsútil*, que teve fundamental importância nesta fase transcendental de Jorge de Lima. Publicado em 1938, o livro traz o poema “O grande circo místico”, um dos objetos de estudo deste projeto. O poema, que conta a trajetória da dinastia do Circo Knieps, uma metáfora para a busca da divindade e do absoluto, foi escolhido pelo fato de, após várias décadas de sua publicação, ter originado duas interpretações em forma de espetáculo, produzidas pelo Balé Teatro Guaira – BTG – em 1983 e 2002.

Com roteiro de Naum de Souza, coreografia de Carlos Trincheiras e músicas de Chico Buarque e Edu Lobo, o espetáculo de 1983, que recebeu o mesmo nome do poema, teve uma grande repercussão nacional e também internacional. Foi aclamado nos palcos de teatros do Brasil e de Portugal, fazendo do BTG uma reconhecida e conceituada escola de dança.

Depois de quase 20 anos, uma nova versão do espetáculo foi criada. Em 2002, os palcos de vários estados brasileiros e novamente Portugal receberam uma segunda interpretação do poema de Jorge de Lima, “O grande circo místico”. Cada interpretação foi realizada de acordo com os parâmetros então vigentes da dança, com o repertório individual dos artistas e produtores dos espetáculos e com o momento histórico e social de cada década. Cada espetáculo, portanto, interpretou e corporificou as características da corrente espiritualista presentes no poema de um modo, de acordo com o seu tempo, com a sua história. E são estas leituras do poema e suas respectivas recepções que serão analisadas neste estudo, à luz da Teoria da Recepção de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e Roger Chartier.

A Estética da Recepção foi escolhida para a realização deste estudo por se tratar de uma teoria que considera as múltiplas possibilidades de constituição e compreensão de uma mesma obra literária, sem se preocupar exclusivamente com o texto ou com o que o autor quis dizer, mas com a relação estabelecida entre obra, leitor e autor. E dentro da Estética da Recepção optou-se por Iser, teórico que discorre sobre o efeito proporcionado por uma obra em seus leitores, e por Jauss e Chartier, teóricos representantes da sociologia da leitura. A sociologia da leitura também será uma das bases teóricas utilizadas aqui, já que se acredita que a construção de significados depende das formas de transmissão e de recepção dos discursos, considerando a composição social do leitor, as categorias estéticas e as percepções sociais que moldam as diferentes apropriações do texto, e as diversas modalidades em que este texto é apresentado.

Para que este estudo pudesse ser realizado, a direção do Balé Teatro Guaíra autorizou, mediante a solicitação emitida pela secretaria da Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná, o acesso às gravações do espetáculo. Essas gravações fazem parte do acervo de sonoplastia, que

ficam aos cuidados do Sr. Paulo Lima. É relevante ressaltar aqui a importância do recurso audiovisual na preservação da memória, já que esse foi o material que serviu de base à pesquisa realizada.

A câmera de vídeo tem a função de valorizar e preservar a memória, enquanto uma fonte documental e histórica. No entanto, o que foi encontrado, foi um registro da memória com problemas: imagens não nítidas, câmera fixa e apenas esporádicos *zooks*. Tem-se, portanto, um registro descuidado das apresentações, que hoje são acervos que fazem parte da história do teatro paranaense. Assim, faz-se necessário valorizar mais as fontes documentais (escrita, imprensa, fotografia, vídeo, discos, Cds, DVDs, disquetes, dentre outros), que têm um papel fundamental no registro e na preservação da história, nesse caso, de uma manifestação artística da cidade de Curitiba.

A importância da memória vem sendo realçada na sociedade atual. A sociedade ocidental tem explicitado uma forte necessidade de lembrar. Isso porque a memória, segundo Simson (2000), possibilita resgatar a história e, assim, habitar e viver plenamente o tempo presente. Porque só se compreende o atual a partir da história que vem à superfície pelo exercício da memória. O ato de compartilhar memórias é “tanto uma forma de domar o tempo, vivendo-o plenamente, como empuxo que nos leva à ação, constituindo uma estratégia muito valiosa nestes tempos em que tudo é transformado em mercadoria, tudo possui valor de troca”. (SIMSON, 2000, p.66). Essa é também a pretensão deste projeto: preservar a memória das artes cênicas do Paraná, analisando um espetáculo que foi um marco na produção cênica curitibana.

Outro material que serviu de base para a pesquisa foram as imagens (folhetos, fotos, figurino) e os registros escritos (jornais, artigos da internet) que fazem parte do acervo do Departamento de Preservação e Memória do Teatro Guaíra. Criado em 1984, possui um atendimento a estudantes e pesquisadores e tem como função a organização de toda a memória documental e iconográfica do Centro Cultura Teatro Guaíra, com a intenção de resgatar e manter viva a sua história.

Tomando, portanto, o poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, e as gravações dos espetáculos homônimos de 1983 e 2002, o estudo tem como objetivo analisar as transformações da passagem do texto poético para o texto cênico

apresentado pelo Balé Teatro Guaíra, nas duas montagens, averiguando a manutenção ou transformação dos componentes poético-literários e traçando as características da recepção crítica do poema de Jorge de Lima e da recepção dos espetáculos teatrais.

Para tanto, a dissertação está estruturada em três capítulos, que serão aqui apresentados de forma sucinta: o primeiro aborda a obra do poeta Jorge de Lima e a corrente espiritualista da qual fez parte, focalizando especialmente o poema “O grande circo místico” e analisando sua composição. O capítulo 2 trata dos espetáculos de 1983 e 2002 de “O grande circo místico”, analisando a importância histórica dessas montagens. Neste capítulo, é também realizado um breve histórico do Balé Teatro Guaíra e um panorama dos teatros de Curitiba e a importância desses espaços. E o terceiro capítulo compara os dois textos, poético e cênico, analisando-os sob a perspectiva das transformações e manutenções ocorridas na passagem do poema ao espetáculo.

Espera-se, ao fim dessa análise, verificar como se deu a transposição do poema a um importante espetáculo, em suas duas versões que nasceram nos palcos de Curitiba e tiveram uma projeção nacional, estabelecendo uma análise comparativa entre a composição poética de Jorge de Lima e os textos cênicos.

2 A CORRENTE ESPIRITUALISTA E O POETA DO LIRISMO CRISTÃO

*E, por acaso, a palavra imortal há de adoecer?
E, por acaso, as grandes palavras semitas
[podem desaparecer?
E, por acaso, o poeta não foi designado para
[vivificar a palavra de novo?*

Jorge de Lima

Ano de 1938. No cenário internacional, vive-se a “Grande Depressão” econômica, ainda como resultado da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e caracterizada por paralisações de fábricas, ruptura nas relações comerciais, falências bancárias, alto índice de desemprego, fome e miséria. A depressão leva ao agravamento das questões sociais e ao avanço dos partidos socialistas e comunistas, provocando choques ideológicos. É o mundo que, sem saber, encaminha-se à Segunda Guerra Mundial, que teria o seu início no ano seguinte (1939-1945).

No Brasil, vigoram a busca por mudanças, a sede da modernidade, o populismo de Getúlio Vargas, o aflorar do comunismo, o resgate de valores cristãos, a política marcada pela polarização entre grupos de esquerda e a direita integralista. É a República Nova instaurada no país, o poder nas mãos da burguesia industrial ascendente e o comunismo sendo reprimido pela ideologia fascista – esta, recorrente também na Itália de Mussolini, na Alemanha de Hitler, na Espanha de Franco e em Portugal de Salazar.

É nesse cenário de idéias um tanto divergentes, decorrente da Revolução de 30, que o modernismo se afirma em sua segunda fase, já mais madura, em que as tendências literárias e artísticas propostas ainda de forma um tanto desorganizadas em 22 começam a se consolidar. E ao lado do modernismo de Oswald e Mário de Andrade e Manuel Bandeira, vão amadurecendo manifestações contraditórias, como a de retorno a algumas raízes culturais do Brasil, como a fé cristã e a família.

Cenários social e político múltiplos, movimentos literário e artístico também múltiplos: em 30, tem-se cinco correntes de criadores da literatura, formando assim diferentes grupos, denominados tradicionalmente, segundo Wilson Martins (1965), dinamistas, espiritualistas, desvairistas, primitivistas e nacionalistas. O crítico, porém, dá preferência a seguinte nomenclatura: Pau-brasil e Antropofagia como movimentos de esquerda e Verdamarelismo, Anta e Festa como movimentos de direita.

Jorge de Lima passa a fazer parte da corrente espiritualista a partir de 1935, com a publicação de *Tempo e eternidade* e, inspirado no estilo bíblico e em idéias cristãs, lança, o seu principal livro da fase espiritualista – *A túnica inconsútil* (1938) –, em que se encontra o poema “O grande circo místico”, alvo do presente estudo e berço dos espetáculos de mesmo nome.

2.1 JORGE DE LIMA: O POETA DO LIRISMO CRISTÃO E SUA OBRA

Jorge de Lima, romancista e poeta alagoano, “católico de relevo”, segundo Alceu Amoroso Lima, praticou, no romance, o regionalismo nordestino, o neonaturalismo e o surrealismo. Na poesia, passou pelo parnasianismo, pelo simbolismo, pelo regionalismo, até se sagrar, por excelência, o poeta do lirismo cristão. Estreou na literatura em 1914, ainda influenciado pelo Parnasianismo, com o livro *XIV Alexandrinos*. Sua primeira obra lhe valeu mais tarde o título de “príncipe dos poetas alagoanos”.

Como o colega literário Murilo Mendes, Jorge de Lima também trilhou caminhos um tanto curiosos na literatura brasileira. O poeta parnasiano de *XIV Alexandrinos* (1914) – livro que traz “os 14 sonetos mais concisos e acabados que o jovem compusera até então” (Carpeaux apud LIMA, 1958, p.1151) – passa a caminhar pelo sendeiro da poesia social com seu livro *Poemas* (1927). Apresenta, então, em sua poesia, matizes regionais, usando a memória de um menino branco marcado por uma infância repleta de imagens dos engenhos e de negros trabalhando em regime de escravidão:

Pai João
 (...)

 Pai João secou como um pau sem raiz. –
 Pai João vai morrer.
 (...)

 A pele de Pai João ficou na ponta
 Dos chicotes.
 A força de Pai João ficou no cabo
 Da enxada e da foice.
 A mulher de Pai João o branco
 A roubou para fazer mucamas.
 O sangue de Pai João se sumiu no sangue bom
 Como um torrão de açúcar bruto
 Numa panela de leite. –
 Pai João foi cavalo pra os filhos do ioiô montar.
 Pai João sabe histórias tão bonitas que
 Davam vontade de chorar.
 (...)

 (LIMA, 1958, p.268).

A metrificação alexandrina, as rimas ricas e as chaves de ouro de *XIV Alexandrinos* cedem lugar aos versos livres e a uma linguagem coloquial, que é a linguagem dos meninos, dos negros, da gente humilde cantada por Jorge de Lima. Por meio do olhar da meninice, o poeta conta a história da existência miserável de Pai João. Para isso, utiliza-se de imagens próprias da situação vivida pelos negros, contrapondo-os aos senhores de engenho: “terra”, “canoas”, “café”, “algodão”, “cana”, “ferro de engomar”, “chicotes”, “enxada”, “foice”, “mucamas”.

Nos seus versos, a imagem plástica está presente: cada linha permite ao leitor criar uma cena viva. Pai João na lida, a filha de Pai João como ama de leite e depois tratando da roupa com um pesado ferro de engomar (imagens presentes no início do poema, aqui omitido), a mulher de Pai João sendo tomada pelo senhor branco e até mesmo a figura sofrida de Pai João. Os versos são de grande plasticidade.

A diferença racial, social e cultural entre o senhor branco e o escravo negro vão sendo construídas verso a verso, com as imagens criadas pelo emaranhado de palavras. E esta diferença é acentuada com o verso “O sangue de Pai João se sumiu no sangue bom”. Sangues diferentes, peles diferentes, homens diferentes, classes e raças diferentes. E a idéia dominante na sociedade da época de que o “sangue bom” é o do branco. O negro é apenas a força animal, o trabalho braçal. Mas é essa força de trabalho que produz as riquezas mais preciosas que as esmeraldas: o café, o açúcar e o algodão; ou seja, as riquezas do Brasil. É o que versam as primeiras linhas do poema, aqui omitidas.

“Pai João vai morrer”, anuncia o segundo verso. O poema segue tecendo, através das palavras, imagens do trabalho, do cotidiano do negro e sua família, contrapondo-os, com sutileza, à situação de superioridade do branco: ao falar do ferro de engomar, fica implícita a boa vida das sinhazinhas, ao citar o chicote, emerge a idéia do branco com ele em mãos. E, depois, como se o leitor pudesse ter olvidado, anuncia-se novamente, em uma nova estrofe que segue essa aqui apresentada, como um refrão: “Pai João vai morrer”. É a denúncia da condição precária vivida pelo negro, em regime de semi escravidão, o que, apesar de ser tratado como algo natural pela sociedade, é um equívoco. Afinal, “Pai João vai morrer”.

Em *Novos poemas* (1929), a temática racial, folclórica e regional permanece. Mas o menino, o olhar da infância, esses desaparecem e cedem lugar à

musicalidade. São frutos desse momento poemas ainda hoje famosos como “Essa Negra Fulô” e “Madorna de laiá”.

Que preguiça, que calor!
 laiá tira a camisa,
 toma aluá,
 prende o cocó,
 limpa o suor,
 pula pra rêde.
 (...)
 (LIMA, 1958, p.299)

Nessa estrofe do poema “Madorna de laiá”, o poeta aborda o tema regional e folclórico. Já no título é possível observar a presença de vocábulos que remetem ao período colonial, tempo esse das sinhás, dos escravos e seus senhores. Esses vocábulos permeiam toda a poética dessa fase de Jorge de Lima, como é possível observar na estrofe destacada: “aluá”, bebida feita com farinha de arroz ou milho torrado ou “cocó”, penteado feminino que consistia em levar os cabelos ao alto da cabeça. Essas palavras retratam os costumes do período, situam o poema no tempo que este pretende abordar.

A estrofe, que retrata a vida mansa das sinhás, compõe-se de versos mais curtos, como o terceiro, quarto, quinto e sexto, com quatro sílabas métricas e acentos nas primeira e quarta, que dão ao poema um ritmo que lembra o balanço de uma rede, um embalo que leva ao sono. É o olhar do menino substituído pela musicalidade.

O êxito da poesia de Jorge de Lima e o reduzido número de exemplares disponíveis de seus livros fizeram com que surgisse a idéia de publicar algo semelhante a uma antologia. Assim, em 1932, *Poemas escolhidos* foi publicado com 57 poemas; dentre estes, 18 inéditos. À temática racial das edições precedentes, a coloração da religiosidade popular e da reivindicação social foi acrescida ao volume. A fé católica anuncia então a evolução que viria na fase mística do poeta.

Em alguns momentos, Jorge de Lima aborda uma temática mais ampla, que ultrapassa o regionalismo em direção ao cosmopolitismo, denunciando as desigualdades sociais, como em “Mulher proletária”:

Mulher proletária – única fábrica
 que o operário tem, (fabrica filhos)
 tu
 na tua superprodução de máquina humana
 forneces anjos para o Senhor Jesus,
 forneces braços para o senhor burguês.

Mulher proletária,

o operário, teu proprietário
há de ver, há de ver:
a tua produção,
a tua superprodução,
ao contrário das máquinas burguesas
salvar o teu proprietário.
(LIMA, 1958, p.333)

O poema, com duas estrofes de 6 e 7 versos livres, respectivamente, discorre sobre a posição inferior da mulher proletária em relação ao operário – este, submetido ao burguês. Já na primeira estrofe, a situação da mulher de poucos recursos é destacada com uma linguagem própria do capitalismo, o que evidencia o momento social, histórico e econômico vivido. É tida pela sociedade apenas como uma fábrica de filhos, fábrica esta pertencente ao marido, e, o que nela é produzido, ao burguês. Fabrica a mão-de-obra futura do patrão, do homem burguês.

Há o destaque, no terceiro verso, do pronome “tu”, que numa disposição de realce obtida pelo posicionamento distinto do verso e pelo vocábulo solitário chama a atenção do leitor para a mulher proletária, a interlocutora a quem o eu lírico dirige a palavra.

Depois de um eixo criado pela troca de estrofe, a segunda é iniciada com uma espécie de aposto – “Mulher proletária”. Novamente, a atenção do leitor é chamada para o tema do poema. O uso de vocábulos tão utilizados pela organização social vigente – “burguês”, “proletária”, “operário”, “produção”, “máquina” – corrobora a temática social do poema: a relação de oposição entre o patrão e o operário na sociedade que visa ao lucro.

Na segunda estrofe, a descrição do momento no qual essa mulher está submersa, encontrado na primeira estrofe, dá lugar à voz de mudança que ocorrerá nas mãos dos filhos da proletária. São eles que salvarão o operário, ao contrário das máquinas burguesas que o escravizam, estabelecendo uma nova relação de poder em que este deixará de estar nas mãos do burguês, como determina a sociedade capitalista.

Três anos após a publicação de *Poemas Escolhidos*, Jorge de Lima adentra pela chamada sua terceira fase poética – o espiritualismo – com o livro *Tempo e eternidade* (1935), realizado em parceria com o poeta Murilo Mendes, que se converteu ao catolicismo em 1934. Há uma ruptura no seu fazer poético incitada pelo valor religioso, apresentado por meio das parábolas, dos motivos religiosos e da linguagem que se aproxima do estilo apostólico. É a partir desse livro que surge a

preocupação da “restauração da Poesia em Cristo” e que se observa a luta entre o material e o espiritual.

No seu primeiro volume de poesias cristãs, o poeta mantém ainda a reivindicação social, mas agora extremamente entremeada ao religioso, ao lirismo cristão. Jorge de Lima declara-se cansado de seu tempo (“Senhor, estou cansado...”) e exprime, em sua então nova fase poética, o desejo de evasão, de regresso ao seu tempo.

Com 90 poemas – 45 de autoria de Jorge de Lima e os demais de Murilo Mendes –, *Tempo e eternidade* é um livro de transição do temporal ao eterno. Fazendo ainda o uso do verso livre, mas agora com um ritmo mais calmo e medido, os poemas “caracterizam-se pelo acorde de reivindicações temporais e nostalgias religiosas”. (CARPEAUX apud LIMA, 1958, p.1155).

LUTEI CONVOSCO, fiquei cansado,
 fiquei caído. Quando acordei
 Tu me ungeste, Tu me elevaste.
 Tu eras meu pai e eu não sabia.
 Eu sofri muito. Furei as mãos.
 Ceguei. Morri. Tu me salvaste.
 Eu sou teu filho e não sabia.
 Lutamos muito: eu Te feri.
 Perdoa Pai, pensai meus olhos:
 eu era cego e não sabia.
 (LIMA, 1958, p.390)

Nesse poema, de título “Lutamos muito”, Jorge de Lima parece dialogar com Deus, numa espécie de oração. Nos primeiros cinco versos, de nove sílabas métricas, o eu lírico fala de sua luta com o Pai, luta essa que destaca no primeiro verso com letras que se sobressaem, simbolizando a descrença, a falta de fé. Mesmo assim, não foi abandonado. Foi purificado e elevado e o sofrimento mostrou-lhe o caminho do sagrado.

As expressões bíblicas utilizadas – “ungir”, “elevar”, “sofrer”, “furar as mãos”, “cegueira”, “morte”, “ressurreição” – e o tom também bíblico, configurado pelo uso do pronome na segunda pessoa do singular, contribuem para a representação da cristandade, da vida em Cristo encontrada pelo eu lírico após sua ressurreição, após a passagem de sua cegueira.

O encontro do eu lírico com a fé ocorre no sexto verso do poema e é marcado pela mudança da métrica – as nove sílabas métricas apresentadas nos dois primeiros versos são reduzidas a oito, métrica mais harmoniosa, como o encontro com a fé. A repetição da expressão “não sabia” nos versos quarto, sétimo e décimo

também evidenciam a cegueira inicialmente ignorada pelo eu lírico e o caminho da fé que encontra com o auxílio do Pai.

A distância do ser para com Cristo é a causa dos problemas vividos pela humanidade. É preciso “saber” da cegueira que acomete a humanidade para dela livrar-se, resgatando a fé. E esse é o papel da poesia cristã: levar o leitor moderno, tão distante da fé, a viver em Cristo.

Mas será com o livro *A túnica inconsútil*, de 1938, que Jorge de Lima atinge o ponto máximo de sua fase religiosa, adentrando com voracidade a poesia cristã. Nos 74 poemas da obra, observa-se a “substituição gradual da musicalidade pela sonoridade, do verso pelo versículo”. (CARPEAUX apud LIMA, 1958, p.1156).

A poesia de Jorge de Lima aproxima-se ao estilo bíblico: os poemas tomam a forma de prosa e neles encontram-se paralelismos, vocábulos e expressões cristãs, além das parábolas. “A grande maioria dos poemas do volume são salmos”. (CARPEAUX apud LIMA, 1958, p.1156). E é desse livro que faz parte o poema “O grande circo místico”, que originou duas interpretações realizadas por equipes do Balé Teatro Guaíra, tornando-se espetáculos em 1983 e em 2002.

Jorge de Lima escreveu ainda cinquenta e nove poemas na terceira fase da sua obra, incluídos no livro *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, publicado em 1943. Como consequência lógica do livro anterior, há o predomínio da prosa através dos versículos que, no fim da obra, constam em latim. O ritmo dos poemas lembram as rezas litúrgicas e o “centro do livro é o ‘Cristo multiplicado e distribuído em mim’”. (CARPEAUX apud LIMA, 1958, p.1156).

A fase espiritualista é rompida com a publicação de uma espécie de antologia, os *Poemas escolhidos*. Sua obra seguinte, *Poemas negros*, de 1947, é constituída por trinta e nove poemas, dos quais seis deles já constavam em *Poemas*, oito em *Novos poemas*, um em *Poemas escolhidos* e um em *Tempo e eternidade*. Os restantes vinte e três “poemas negros” foram escritos nos anos 1930 pelo poeta, antes deste adentrar pela fase religiosa. Por esse motivo, muitos críticos, como Otto Maria Carpeaux, preferem posicionar esse livro logo após *Poemas escolhidos*, obedecendo a uma ordem cronológica que releve o estilo.

Em 1949, Jorge de Lima publica o *Livro de sonetos* (1949). Esse livro, com setenta e oito poemas de métrica fixa, é como uma síntese da obra poética de Jorge de Lima. Temas como o tempo de menino, o regionalismo e a eternidade ressurgem.

E, em 1952, o poeta lança um poema lírico-épico, em que se transfigura o transcendente. É a *Invenção de Orfeu*, livro de linguagem “mágica e encantatória”, com imagens construídas a partir de símbolos religiosos e bíblicos. “Mesclam-se o universo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis”. (COUTINHO apud LIMA, 1958, p.11).

Ainda em 1952, publica *As ilhas e Castro Alves: vidinha*. Em 1953, encerra sua produção poética com o livro *Poema do Cristão* e falece na cidade do Rio de Janeiro a 16 de novembro de 1953.

2.2 O POETA E A FASE MÍSTICA

A fase espiritualista da década de 30, vivida por Jorge de Lima e tantos outros escritores e críticos literários como Octávio de Faria, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Plínio Salgado, Alceu Amoroso Lima e Vinicius de Moraes, é marcada principalmente pela dualidade entre o material e o espiritual, entre o corpo e o espírito. Está intimamente ligada a um dos movimentos políticos do período, o integralismo, que se opunha ao comunismo.

Movimento de direita de conteúdo fascista – ou como é chamado, o “fascismo brasileiro” –, o integralismo, liderado por Plínio Salgado, tinha como lema “Deus, Pátria e Família” – lema que aproximou católicos e integralistas – e mostrou-se bastante atuante no primeiro período da Era Vargas, sobretudo entre 1934-1937. A Ação Integralista Brasileira tinha no anticomunismo uma de suas bandeiras e defendia um Estado forte, que seria encarregado de manter a ordem natural, ou seja a ordem divina. “Esse retorno à ordem natural dar-se-á, entretanto, através de uma reforma essencialmente moral que imporá limites ao próprio Estado, obrigando-o a submeter-se aos princípios sobrenaturais”. (SADEK, 1978, p.97).

São os ideais do movimento de restauração católica e do integralismo, já que o poeta era simpatizante e atuante na política, que regem a poesia religiosa de Jorge de Lima. Em seus poemas, tem-se a valorização do elevado, da essência e da alma. A poesia do sublime versa sobre o transcendente, sobre a verdade. A mulher é o símbolo do pecado, pois representa a volúpia, o prazer físico, a matéria, afastando o homem do divino.

O poema espiritualista procura restaurar o sentimento cristão e temas eternos como a verdade, a pureza, o sublime, já que os membros da corrente espiritualista

acreditavam que os problemas enfrentados pela humanidade eram conseqüências da ausência de Deus e, portanto, cabia à arte a busca do divino, bem como levá-lo aos leitores.

Introito

(...)

A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá.

E a arte deste momento é um canto de alegria, uma reiniciação na esperança, uma promessa de esplendor.

Passou o profundo desconsolo do romântico.

Passou o estéril ceticismo parnasiano.

Passou a angústia das incertezas simbolistas.

O artista canta agora a realidade total:

A do corpo e a do espírito,

A da natureza e a do sonho,

A do homem e a de Deus,

(...)

(SILVEIRA, 1931, p.14-15)

Esse trecho selecionado do poema de Tasso da Silveira, uma espécie de programa-manifesto criado para o grupo de *Festa*, apresenta a visão que a reação católica tinha sobre a função da arte. Esse grupo de poetas modernistas, cuja proposta era um retorno às raízes simbolistas e cultivava uma linha espiritualista e de tradição católica, teve a revista *Festa* como a grande porta-voz do movimento. A revista, de periodicidade mensal, foi criada no Rio de Janeiro por José Cândido de Andrade Muricy, Henrique Abilio, Porfírio Soares Neto, Lacerda Pinto, Adelino Magalhães, Barreto Filho, Basílio Itiberê e Tasso da Silveira. O primeiro número da publicação saiu no dia 1º de agosto de 1927. A publicação teve duas fases: a primeira foi até janeiro de 1929 e foi retomada em julho de 1934, encerrando suas atividades em agosto de 1935.

Os textos da revista *Festa*, imbuídos da crença da construção do nacional a partir do universalismo e do totalismo, exaltavam uma visão de arte ligada ao Espírito. A arte espiritualista, proposta pela revista, acreditava que não havia como criar novos caminhos sem considerar os antigos, já que os menosprezar seria negar tudo que até então teria sido assimilado e compreendido. Para inovar, era necessário conhecer as antigas propostas, por isso *Festa* insistia no diálogo com a tradição.

Essa visão de arte ligada ao Espírito defendida por *Festa* está presente em “Introito”, poema citado acima. O poeta Tasso da Silveira, nos primeiros versos,

compara a arte a sentimentos e feitos que devem ser buscados – alegria, esperança, esplendor – e a define como aquela que anuncia o que virá.

Na segunda estrofe, critica o modo como movimentos literários anteriores compreendiam a arte e, para isso, utiliza-se de um recurso de linguagem, a anáfora: repete o vocábulo “passou” no início dos três versos que compõe a estrofe. Adjetiva negativamente o Romantismo com a idéia de desconsolo, ou seja, critica o idealismo romântico, o lirismo e o predomínio da sensibilidade e da imaginação sobre a razão. Aos partidários do Parnasianismo, dedica-lhes a expressão “estéril ceticismo” já que, em oposição ao lirismo romântico, os parnasianos cultivavam uma poesia de feição mais objetiva e de notável apuro da forma. Para Tasso da Silveira, os parnasianos estavam num estado permanente de descrença, voltados demasiadamente às questões da estética e da beleza. E, finalmente, o poeta atribui aos simbolistas a angústia da incerteza, pois o simbolismo caracterizou-se por uma visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, traduzindo as impressões por meio de incertezas e dúvidas. E no que diz respeito à religiosidade e à vida em Cristo não há romantismos, descrença ou incertezas: é a fé a força motriz da vida.

Na última estrofe aqui apresentada – mas não a última do poema – Tasso da Silveira destaca o fim a que deve se dedicar o artista: “cantar a totalidade”. A arte deve levar aos leitores não só a matéria, o cotidiano, mas também o sublime, o espírito, a divindade. E enfatiza isso mantendo a mesma estrutura nos versos, alterando apenas os substantivos: os primeiros – corpo, natureza, homem – de ordem material, os segundos – espírito, sonho, Deus – de ordem espiritual.

A crítica ao materialismo é uma das grandes chaves do movimento e é posto em contraposição à metafísica. Para Lafetá,

O materialismo, nas ciências como na filosofia e na arte, chocando-se com os postulados espiritualistas e finalistas do catolicismo, será apontado como o erro essencial do mundo contemporâneo, fonte e origem de todos os males que afligem os homens. (LAFETÁ, 1974, p.61).

Na tentativa de resgatar a cristandade, os integrantes da reação católica aproveitam-se do espírito modernista de “redescoberta do Brasil”. Acreditam que é necessário voltar às raízes do Brasil para recuperar o sentimento cristão adormecido no momento, já que estas estão plantadas sobre o catolicismo. Ademais, é a nacionalidade que retomará a unidade do Estado, evitando revoluções e grandes divergências de pensamento, como afirma a professora Maria Tereza em seu estudo sobre os conceitos políticos desenvolvidos por Octávio de Faria:

“A nacionalidade é vista como fruto da unidade espiritual. O ausência dela leva ao domínio de facções e portanto cria uma situação na qual é alta a probabilidade de revoluções. O Estado, deixando de representar a nação, refletirá interesses particularistas. A política, rompendo os limites em que deveria estar contida, estimulará regionalismos, partidarismos, a quebra da nação e sua substituição por unidades que se contrapõe”. (SADEK, 1978, p.96).

Segundo Alceu Amoroso Lima, “uma das características fundamentais do mundo moderno é a perda da noção de pecado ou a sua radical transformação” (LIMA, 1966, p.25). É função dos integrantes da reação espiritualista resgatar essa noção de pecado através da “crença na verdade eterna, imutável do catolicismo” (Ibidem, p.77), presente nos poemas, romances e críticas.

O espiritualismo não é uma “escola literária”. Enquanto movimento, teve sua primeira manifestação no segundo Renascimento espanhol, no século XVI, sendo então denominado por críticos espanhóis de “época de los grandes místicos”. Essa produção, que já apresentava certas características do Barroco espanhol (tensão, dualidades, conflitos entre o espiritual e o temporal, entre o místico e o terreno), trouxe para a literatura “un aire ascético y antivital, de negación al mundo exterior” (JIMÉNEZ; CÁRCERES, 1991) e teve como principais representantes San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús e frei Luis de León.

San Juan de la Cruz, nascido em Fontiveros a 24 de junho de 1542, não publicou sua obra em vida. Somente 30 anos após a sua morte, ocorrida em 1591, tornaram-se conhecidas as “Obras espirituales” que encaminham a alma à perfeita união com Deus, compreendendo três livros: “Noche oscura del alma”, “Subida al monte Carmelo” e “Llama de amor viva”.

Seus poemas místicos integram elementos da tradição poética popular, do rico simbolismo da tradição bíblica e da poesia amorosa renascentista. Em seus escritos, San Juan de la Cruz tem sempre presente Deus; pretende, com a poesia, levar a alma de seus leitores ao Pai e, subjetivamente, uni-las a Ele por amor.

Llama de Amor Viva

¡Oh, llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el má profundo centro!,
pues ya, si quieres;
¡rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!,
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, lo toque delicado, que la vida eterna sabe,
y toda deuda paga!,
matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
 en cuyos resplandores
 las profundas cavernas del sentido,
 que estaba oscuro y ciego,
 com extraños primores
 calor y luz dan junto a su Querido!

¡Cuán manso y amoroso
 recuerdas en mi seno,
 donde secretamente solo moras!;
 y en tu aspirar sabroso,
 de bien y gloria lleno,
 ¡cuán delicadamente me enamoras!
 (CRUZ, 1996, p.827-828).

Nesse poema, entre metáforas e comparações, vai se descobrindo em progressão ascendente a excelência do amor divino nas almas desde os graus mais inferiores aos mais altos; este seria o amor espiritual. A ascensão da alma a Deus ocorre em três vias: na primeira estrofe, a alma sofre pelo amor divino; na segunda já se sabe que o sofrimento existe, mas que o amor divino o extinguirá e, na estrofe que se segue, há o encontro da alma com o amor de Deus. Então, o sofrimento se encerra e a escuridão é substituída pela luz. Na última estrofe, o amor mais sublime e completo é cantado; é o amor da alma que se elevou até Deus, ou seja, é a união da alma com o Pai.

Para explicar o percurso da alma até Deus, San Juan de la Cruz utiliza exemplos do cotidiano e faz dessa ascensão um processo físico e espiritual. Esse amor espiritualizado representa a íntima união com Deus que, segundo o poeta, seria o único caminho através do qual a alma atingiria o estado de perfeição.

San Juan de la Cruz, “el Doctor místico” (BALLESTER, 1980), influenciou a espiritualidade cristã. Ainda hoje, sobretudo depois que foi declarado “Doctor de la Iglesia Universal”, em 1926, suas obras são lidas e citadas por autores espirituais e literatos, poetas e até mesmo não crentes, que evidenciam a profundidade e a beleza que brotam dos escritos sanjuanistas.

O espiritualismo tem sua segunda manifestação no final do século XIX, nas elites católicas da Europa que compreendiam o universo influenciado pelas idéias de Santo Tomás de Aquino, e firma-se no Brasil no início do século XX, mais precisamente nos anos 30.

Adentrando um novo século, em companhia do movimento modernista, a corrente espiritualista se opunha a este. Ainda que poetas como Tasso da Silveira,

Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima e Murilo Mendes apresentassem traços desse movimento em sua forma poética, reivindicavam a restauração em Cristo. Pensavam o declínio do homem como fruto da organização capitalista, dos valores econômicos vigentes e da arte moderna, que se desenvolveu “sob o signo da revolta do homem contra Deus, obedecendo a um critério relativista que cresce consideravelmente em volume” (MENDES, 1936, p.44), crendo que as idéias do seu tempo eram as únicas verdadeiras, não admitindo, portanto, os valores eternos.

Os restauradores católicos acreditavam que o capitalismo – e tudo o que tomava este por base – diminuiria o poder da Igreja. Portanto, “sua finalidade mais importante era fazer frente ao anticlericalismo, ao ateísmo e à formação não religiosa das elites republicanas”. (SADEK, 1978, p.94). Desse modo, atribuindo novamente os poderes à Igreja Católica, as elites tementes ganhariam forças sociais significativas na área da política.

Os espiritualistas não desejavam ver o mundo mudar, mas voltar às raízes, recuperar a razão subordinada à fé, como fora outrora. E, segundo Murilo Mendes, posteriormente a sua conversão ao catolicismo, um documento importante que ressalta a necessidade dos valores permanentes é a poesia de Jorge de Lima, que se faz

um protesto formidável contra a concepção burguesa da religião, é um tiro no efêmero, é uma volta ao transcendente, à compreensão antiquíssima, e sempre nova, da poesia, é uma penetração no mistério, uma homenagem ao Cristo, portanto à Eternidade, sem par nas nossas letras poéticas. O avolumar crescente das forças econômicas e políticas não detém a marcha ascendente desse poeta. Quanto mais gritam a poesia, mais a vida e a obra desse poeta respondem a favor. (MENDES, 1936, p.47).

Neste cenário espiritualista, cabia à literatura descrever os problemas vividos pela sociedade, que tinham origem na falta de religiosidade que assolava o momento. Os ideais cristãos eram descritos na revista *Festa*, que tão bem representou, no plano literário, o movimento espiritualista, “cuja fonte principal é Jackson de Figueiredo e que exercia enorme influência nas letras através de Tristão de Athayde”. (MARTINS, 1965, p.104). Desse modo, a revista, fundada em 1927 no Rio de Janeiro, cidade sede do grupo espiritualista, foi um órgão divulgador das idéias de vários colaboradores espiritualistas e católicos e, juntamente com a revista *A Ordem*, representou as tendências jacksonianas, ou seja, o tradicionalismo religioso e as tendências reacionárias, cujo propósito era chamar os leitores à razão

da fé, ao catolicismo e levá-los a compreender que a solução dos problemas encontrava-se na luta contra o pecado; portanto, em Deus:

Só pelo prazer e pela alegria de não pecar é que podemos lutar, com êxito, contra os prazeres falsos e insuficientes do desfrute apenas sensível ou antes sensual do pecado, que é a máscara mais insidiosa e perigosa do caminho das tentações sensíveis, com que o pecado tenta enganar, inclusive pela falsa beleza, os pecadores que todos somos, à busca da alegria suprema da paz, na perene santificação da vida eterna. (LIMA, 1958, p.78).

Aceitar Deus, assumir a eternidade como um valor que atravessará todas as épocas e regimes políticos, encontrar o equilíbrio na proximidade do Pai. Essa era a linha seguida por Jorge de Lima. No entanto, analisando o conjunto de poemas do livro *A túnica inconsútil* é possível perceber duas características próprias da poesia transcendental do poeta. Uma delas é a narratividade. Jorge de Lima aproveita-se dos versos longos que constroem seus poemas e lhes imprime um tom narrativo, como no “Poema cristão”:

(...)
 E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico:
 Ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega, peixe,
 [cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo, sou tentado e perdoado,
 [sou derrubado no chão e glorificado, tenho mantos de púrpura e de
 [estamenha, sou burríssimo como São Cristóvão, e sapientíssimo como
 [Santo Tomás. E sou louco, louco, inteiramente louco, para sempre, para
 [todos os séculos, louco de Deus, amém!
 (...)
 (LIMA, 1958, p.426).

A esse poema narrativo, Massaud Moisés (1997) denomina *poema em prosa*. Trata-se de um poema de extensão breve que “constitui uma dualidade, na qual o primeiro 1º termo diz respeito à matéria (poesia) e o 2º à forma (a disposição graficamente tradicional da prosa)”. (MOISÉS, 1997, p.421). Os versos de Jorge de Lima muitas vezes aproximam-se de segmentos frásicos, o que faz com que o ritmo do poema siga “uma modulação mais atenta à sonoridade que à sintaxe” (Ibidem) e com que o poema se desenvolva descritivamente. É o que ocorre com o primeiro poema do livro *A túnica inconsútil* citado anteriormente: a disposição gráfica aproxima-se da prosa devido à extensão do verso e a apresentação do eu lírico ocorre através da narratividade.

Já o poema “O grande desastre aéreo de ontem”, dedicado ao pintor brasileiro Cândido Portinari, não só se aproxima da disposição gráfica da prosa, mas é construído por uma disposição própria da narrativa e está condensado em apenas

um parágrafo. É também um *poema em prosa*, pois há a descrição que permite a construção de imagens, há um tom narrativo e, ao mesmo tempo, lirismo.

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol. (LIMA, 1958, p.446).

Observando o poema citado e os demais poemas do livro *A túnica inconsútil* que, apesar de não apresentarem a forma da prosa, trazem um ritmo narrativo, verifica-se que não é possível colocar em oposição a subjetividade da lírica e a objetividade da prosa, já que ambas estão presentes na poesia transcendental de Jorge de Lima em maior ou menor intensidade. A primeira parte do poema “O grande desastre aéreo de ontem”, por exemplo, (“Vejo sangue no ar” até “Grande Reconhecedor”) é o registro de uma constatação – o acidente ocorrido – e um tom mais prosaico está em evidência. Já a segunda parte do poema (“Vejo o sangue no ar” até o final), é construída com impulso poético: impera a subjetividade do eu lírico sobre o fato narrado por meio de metáforas (“chuva de sangue”), lirismo e a grande plasticidade criada pelas imagens apresentadas (nadadora, prima-dona, paralítico).

Esse poema apresenta ainda uma outra característica da poesia transcendental limano: o poeta não abandonou o mundano por completo. Criar um poema a partir de um dado objetivo, ou seja, de um acontecimento, é uma característica da poesia modernista, considerada demasiadamente mundana pelos poetas cristãos, que contestavam a mesma. Segundo Fonseca,

(...) os poetas modernos definitivamente incorporaram o dado factual como matéria da poesia, estabelecendo o estatuto do poético a partir de uma perspectiva centrada na forma/linguagem. O fato, o "acontecimento", real ou imaginário, torna-se uma referência externa ao texto, seu elo motivador, seu marco inicial de sentido. O poema, assim originado, poderá, se bem realizado, adquirir permanência e estatura literárias, uma vez que, por sua construção enquanto linguagem poética, torna-se um valor em si mesmo, descolado do fato que o tenha motivado. (<http://www.revista.agulha.nom.br/ali01.html>).

O poema aqui apresentado, portanto, traz um fato como motivador, que seria o acidente de Portinari. Deste modo, apresenta uma característica do modernismo: aparentemente o título do poema anuncia o registro de um fato jornalístico; porém, logo na primeira linha o leitor depara-se com um notável efeito poético. Outros elementos mundanos estão presentes na poesia limiano: o *clown* em “perturbação nas ilhas de Páscoa”, o *circo* em “O grande circo místico” e *as meninas de tranças pretas* em “Duas meninas de tranças pretas”. Jorge de Lima, o poeta do lirismo cristão, não abandona por completo os motivos mundanos, fazendo uso deles ao cantar o transcendente.

Estas características – narratividade e presença do mundano – que tornam a poesia limiano distinta da poesia dos demais poetas espiritualistas estão presentes em “O grande circo místico”, poema construído por versos que contrapõem o místico e o mundano, e que será analisado em seguida.

2.3 O GRANDE CIRCO DO MUNDO, O POEMA

“O grande circo místico” faz parte do livro *A túnica inconsútil*, de Jorge de Lima, que traz já no título um motivo associado à sublimidade: refere-se à túnica de Cristo, à túnica que “é o largo e amplo vestuário do mundo”. (BASTIDE, 1997, p.125). Essa obra conta com 73 poemas de forma livre, que trazem imagens e símbolos enriquecidos pelo lirismo das escrituras bíblicas e têm como fios condutores os elementos da vida cotidiana aliados a uma linguagem místico-metáforica. E é por meio dessa fusão que Jorge de Lima escreve sobre o transcendente.

O poema “O grande circo místico” é inspirado na história do *Circo Knie* – no poema, Jorge de Lima acrescenta duas letras, formando o nome *Knieps* –, que originou em 1919 o Circo Nacional Suíço e que foi fundado na Áustria, no começo do século XIX, pelo filho do médico da Imperatriz Maria Teresa. Num misto de realidade e ficção, conta a trajetória do circo, desde que Frederic Knie rejeita a corte e a profissão de médico e apaixona-se pela acrobata de uma companhia eqüestre ambulante, seguindo a *troupe* em *tournee* e tornando-se um equilibrista, até a continuidade do circo dada pelos seus descendentes. Deste modo, o histórico da formação do circo bem como a estrutura familiar – genealogia da família Knieps que

vai sendo apresentada – são aspectos realistas presentes no poema e representam a humanidade.

Conta o livro *A maravilhosa história do circo* que, aos dezoito anos, o estudante de medicina Frédéric abandona a corte imperial, casa-se com uma acrobata e faz do circo sua nova morada. Interessando-se pelo trabalho dos saltimbancos, aprende o ofício de funambulista e, em 1806, funda sua própria companhia, viajando com uma exibição de dança e acrobacia na corda bamba.

Três anos mais tarde, já com a segunda esposa (que, reclusa pelo pai em um convento, foi de lá resgatada por Frédéric com o auxílio de uma corda bamba), passou por momentos difíceis por causa da guerra, trabalhando apenas pela sobrevivência diária. Em seguida, porém, tornou-se próspero e orientou os filhos na arte circense: Charles, o mais velho, não se interessou pela profissão mas Rodolphe, Carl, Franz e Fanny seguiram a dinastia Knie. Todos foram grandes artistas e Carl, o mais notável deles, teve filhos que deram continuidade ao seu trabalho: Charles, Clara (casada com o funambulista Henri Blondin), Marie (esposa do *clown* Futelet) e Louis. Os filhos deste – Frédéric, Rodolpho, Charles e Eugène – por sua vez, perpetuaram a dinastia do Circo Knie fundando, então, o Circo Nacional Suíço.

Atualmente, o circo está na sexta geração e tem como seu atual dono o domador Franco Knie, casado com a princesa Stephanie de Mônaco, com quem tem uma filha. Além do circo, que é conhecido mundialmente, a família ainda possui um zoológico com mais de 150 animais.

Como pode ser constatado na leitura do poema, a história da dinastia Knie é usada como uma espécie de “pano de fundo” para discorrer sobre a busca do absoluto, do mistério, do ideal, em meio ao cotidiano. Nomes e passagens da história real são utilizados, mas acrescidos da ficção e da criação poética, tão próprias da literatura, da poesia.

O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps - resolveu que
 [seu filho também fosse médico,
 mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
 com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
 de que tanto se tem ocupado a imprensa.
 Charlote, filha de Frederico, se casou com o *clown*,
 de que nasceram Marie e Oto.
 E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
 que tinha no ventre um santo tatuado.
 A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre
 quis entrar para um convento,
 mas Oto Frederico Knieps não atendeu,

e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela o desejo dele.
Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
muito pouco se tem ocupado a imprensa.
(LIMA, 1958, p. 53)

O poema de uma única estrofe com 45 versos faz uso de elementos cotidianos mesclados a uma linguagem mística composta de vocábulos que dialogam com a Sagrada Escritura (“Via-Sacra”, “prodígio”, “devotos”), de passagens que remetem à *Bíblia*, como a genealogia da dinastia circense, que faz intertextualidade com o “Gênesis”, e dos versos longos que lembram a narrativa bíblica, os chamados versículos claudelianos. São versos livres que não “obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição de sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 1989, p.36-37), - e também característicos do Modernismo – são assim batizados em homenagem ao seu criador, o escritor Paul Claudel.

Diplomata e escritor francês, Claudel pode ser considerado o principal representante do movimento literário *Renouveau Catholique*, o qual procurou uma "nova criação do mundo pela palavra". Tendo o catolicismo como base, como Jorge de Lima, Claudel utilizou o dogma, o culto e o misticismo como pontos centrais de

sua obra poética e dramática. Seus poemas foram buscar inspiração em modelos bíblicos, construídos em versículos. Esse tipo de verso dá ao poema um ritmo semelhante aos versículos da *Bíblia*.

O poema, no início, pouco tem do sublime e, partindo dessa temática, “O grande circo místico” pode ser dividido em três blocos. O primeiro, do início do poema até o verso 13, apresenta a intertextualidade com o “Gênesis”, quando discorre sobre a genealogia da dinastia Knieps. Essa seria a característica religiosa e, ao mesmo tempo, material do primeiro bloco. Religiosa por se tratar de um diálogo com uma passagem da *Bíblia*, material por referenciar as gerações, o nascimento humano, a vida terrena. O poema é natalino, pois canta o nascimento. Nasce o tempo presente e, com isso, a recorrente busca da alma, da pureza, do divino. Do verso 14 ao 27, que compõem o segundo bloco, tem-se a presença de Margarete, que tatuou o corpo. É o início da busca pela espiritualidade, representada essa pela tatuagem de gravuras sagradas, que expugnavam o carnal. Convivem ainda matéria e alma na contraposição do carnal vivido na realidade e do espiritual, que é idealizado, almejado. No terceiro bloco, do verso 28 ao último, há um crescente no que diz respeito ao elevado, ao eterno, à busca do místico. Essa busca do absoluto é representada pelas personagens Marie e Helene¹, mulheres que representam a matéria – no poema, há ênfase no corpo, no desejo despertado nos homens – e a busca do místico, e chega ao ápice com a levitação destas, ou seja, com o encontro da alma com o sublime.

Essa ascensão progressiva em direção a essa busca do desconhecido também é marcada pelos tempos verbais. Nos dois primeiros blocos, os verbos estão no pretérito do indicativo, o que indica um certo distanciamento de uma realidade que já existiu. Essa realidade seria a distância e o início da busca da divindade, que ficaram já no passado.

Então Margarete *tatuou* o corpo
sofrendo muito por amor de Deus
pois *gravou* em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
(LIMA, 1958, p. 53, grifo do autor)

Ficaram no passado porque foram substituídas pelo encontro com a espiritualidade, o que é representado pelos verbos no presente do indicativo no terceiro bloco, o que aponta a proximidade com o místico.

Marie e Helene se repartem todas,
 se distribuem pelos homens cínicos,
 mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
 E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
 (LIMA, 1958, p. 53, grifo do autor)

Esse encontro com a divindade representado pela levitação das irmãs é cantado no presente porque essa busca do mistério é uma recorrência na vida humana, sendo, portanto, um tema sempre atual. O homem vive no tênue limite da matéria – o cotidiano – e do sublime – a procura do místico. E o poeta chama a atenção para essa dualidade com a repetição do verso “de que tanto se tem ocupado a imprensa” ao longo do poema; verso este que se modifica no desfecho: “muito pouco se tem ocupado a imprensa”. A repetição de determinado verso, que seria o refrão, detém a atenção do leitor para o cerne do poema: a busca de algo que transcende o cotidiano, da compreensão do mistério da vida. E a antítese “muito” / “pouco” concretiza, no plano da linguagem, essa problematização do mundo do místico e do mundo da matéria, que convivem, que estão próximos.

Segundo Edgar Allan Poe (1965, p.81), o refrão funciona como uma “nota-chave” na construção do poema, como um eixo sobre o qual toda a estrutura desse irá girar. Portanto, com o refrão usado por Jorge de Lima em “O grande circo místico”, a atenção do leitor é chamada para o eixo do poema: a discussão sobre o (des)equilíbrio na sociedade causado pela contraposição do mundano vivido e do desejo de compreender o mistério, de alcançá-lo e vivê-lo.

A atenção do homem moderno, portanto, continua voltada à procura do entendimento do transcendente, ainda que o ser humano esteja imerso em uma sociedade onde sentimentos materiais estejam tão arraigados à realidade. Por esse motivo, o poema está repleto de palavras que se referem à crença e à busca do místico assim como de símbolos que “representam a eterna ressurreição das coisas vivas e fortes”. (LAFETÁ, 1974, p.78). Essa busca do transcendente é viva e forte.

O “ventre” de Lily Braun – a grande deslocadora – é um dos símbolos que podem ser destacados no poema. O ventre é o símbolo da mãe, da ternura e da proteção (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 937), visto que abriga uma nova vida. Representa a redenção, a maturação espiritual da mulher comum, já que denota um local de transformações. E são essas transformações que são buscadas:

¹ Helene, apesar de ser um nome francês (Helène), é grafado por Jorge de Lima em seu poema sem acento. Portanto, grafarei o nome da personagem no presente estudo tal qual o autor.

morte do passado para o surgimento do presente, morte da materialidade para o nascimento da alma. No ventre de Lily Braun, desenvolve-se “um santo tatuado”. Do milagre da vida que é o nascimento, surge Margarete, que tatuou seu corpo, “sofrendo muito por amor de Deus”. A geração, portanto, tem continuidade, ou seja, a busca da divindade não terminou, é contínua na existência humana.

A tatuagem é também um símbolo de potencial místico (Ibidem, p.871) e pode ter surgido na China antiga. Representa uma invocação permanente das forças celestes e um rito de integração em um grupo social. Veja-se: Margarete integrando o grupo que segue em busca da fé e da contemplação espiritual. Representa a necessidade do ser humano em compreender o mistério, o eterno. A tatuagem também adapta um sujeito às virtudes e às forças do ser-objeto representado, nesse caso a Via-Sacra com suas 14 cenas que representam as principais passagens da paixão de Cristo, o caminho da cruz. Ou seja, a tatuagem integra Margarete ao caminho da fé no transcendente. Ela também faz parte dessa busca do eterno.

Em outra passagem do poema, a Via-Sacra na pele rósea da filha de Lily Braun e Oto Frederico Knieps protege-a de feras como o tigre e o leão Nero. Este, símbolo do poder e da soberania, remete-se ao imperador de Roma Nero (54-68), que começou a governar com a idade de 17 anos. Mandou matar o irmão, a mãe e seu mestre, Sêneca. Tantos crimes provocaram a indignação popular.

Relata a história que em certa noite de julho de 64 d.C. o fogo se espalhou rapidamente pelos quatro cantos de Roma, restando somente escombros. O nome de Nero, que havia anteriormente manifestado seu desejo de demolir as antigas construções para edificar uma nova Roma, foi cogitado como o mentor do crime. Para defender-se, Nero acusou e incriminou cristãos com falsas provas e testemunhas. “As prisões ficaram lotadas a ponto de Tácito se referir aos encarcerados como uma ‘grande multidão’”. (www.bibliacatolica.com.br). Sob acusação de “inimigos do gênero humano”, os cristãos foram perseguidos, trucidados, degolados e crucificados no circo de Nero, que ficava localizado onde está hoje a Basílica de São Pedro.

O leão Nero, no poema, referência a esse imperador inescrupuloso, ao chorar diante da tatuagem de Margarete, afirma o poder da fé em algo maior que não é compreendido, algo mais forte que o mais poderoso dos seres humanos. A Via-Sacra tatuada também afasta o desejo carnal do trapezista Ludwig por sua esposa, já que a carne é matéria e o desejo pela matéria afasta o homem do caminho que

leva à divindade. Tem-se novamente a oposição e a convivência da matéria e do espírito:

E nenhum tigre a ofendeu jamais;
 e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
 quando ela entrava nua pela jaula adentro,
 chorava como um recém-nascido.
 Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
 pois as gravuras sagradas afastavam
 a pele dela o desejo dele.
 (LIMA, 1958, p. 53)

Outro símbolo destacado no poema é a levitação vivida pelas irmãs Marie e Helene na apresentação circense. A imagem da ascensão representa uma “resposta positiva do homem à sua vocação espiritual e, mais do que um estado de perfeição, um movimento em direção à santidade”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.91). É o momento em que o espírito transcende as condições materiais da existência e se dá a espiritualização absoluta do ser, do corpo e da alma. Marie e Helene desprende-se do corpo, que enquanto matéria, deixa de ser importante. A nudez, o desejo dos homens, nada disso mais importa, já que a atenção está voltada ao espírito, à fé, ao místico.

Como último símbolo, destaca-se a criança. Representando a inocência, é o estado anterior ao pecado, um símbolo edênico. Refere-se à infância que, por sua vez, é o símbolo da simplicidade, da espontaneidade, do ser sem intenções ou pensamentos dissimulados. Essa idéia da criança enquanto um ser puro e livre de pecados está em Mateus, 19, 14: “Disse-lhes Jesus: ‘Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais, porque o Reino dos céus é para aqueles que se lhes assemelham’”. (*Bíblia*, 2006, p.1307). E em Lucas, 18, 17: “Em verdade vos declaro: quem não receber o Reino de Deus como uma criancinha, nele não entrará”. (Ibidem, p.1373). Novamente, portanto, temos a oposição material e espiritual, quando crianças e adultos são contrapostos.

Os símbolos citados acima, desse modo, remetem ao antagonismo existente entre a cotidianidade e o místico, bem como o título do poema: “O grande circo místico”. O *circo* é um espaço mundano: uma metáfora da humanidade, da vida cotidiana, das falhas das quais os homens são passíveis de cometer, dos desejos materiais. É também um espaço de sonhos, o que é reforçado pelo adjetivo *místico*: referencia, ao mesmo tempo, a busca de algo que transcende o vivido, a salvação compreendida enquanto vida e mudança e a busca do mistério, da divindade pela fé, seja ela qual for. O adjetivo “místico” que, segundo o *Dicionário Aurélio*, significa

“referente à vida espiritual e contemplativa”, mostra essa busca da essência e do transcendental realizada pelo ser humano. Para tanto, utiliza-se da trajetória da dinastia do circo Knieps como uma metáfora, ao mesmo tempo, do cotidiano e da trajetória dessa busca do valor divino.

Os versos do poema que discorrem sobre a genealogia da família Knieps, ou seja, a trajetória do circo Knieps, dialogam com “Gênesis”, livro da Bíblia Sagrada que faz parte do Antigo Testamento e enumera os descendentes de Adão no capítulo 5, versículos 1 a 32:

Adão viveu cento e trinta anos: e gerou um filho à sua semelhança, à sua imagem, e deu-lhe o nome de Set.
Depois de haver gerado Set, Adão viveu oitocentos anos e gerou filhos e filhas.
Todo o tempo que Adão viveu foi novecentos e trinta anos. E depois disso morreu.
Sete viveu cento e cinco anos, e depois gerou Enos.
(*Bíblia*, 2006, p.53).

A linguagem claudeliana empregada na construção do poema com a temática da *Gênesis*, aproxima-o da *Bíblia*. E como na Escritura Sagrada, o poema permite até mesmo que se monte uma árvore genealógica da dinastia circense:

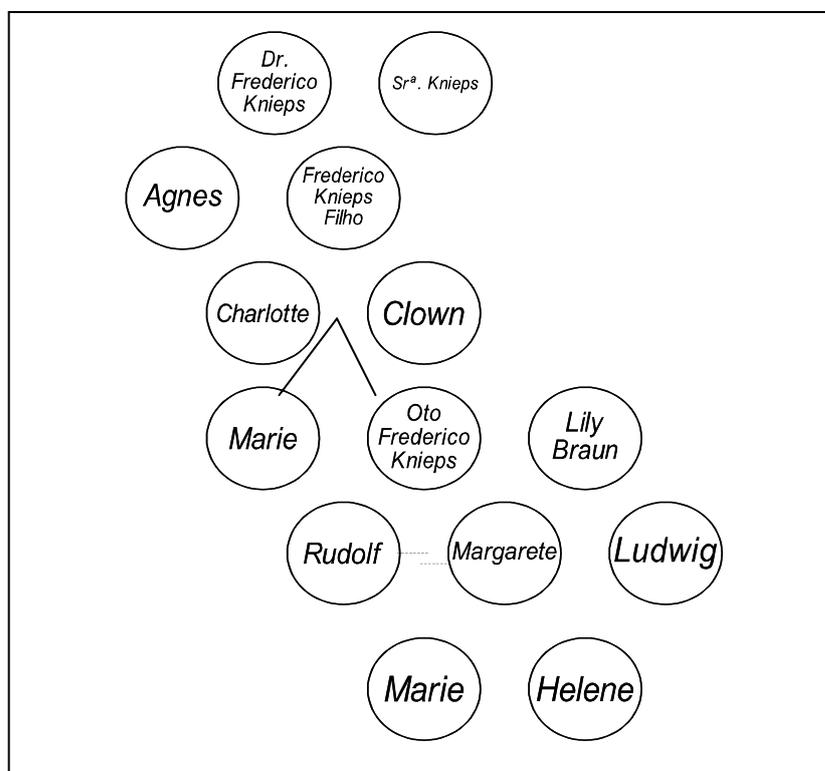


Figura 1 – Genealogia Knieps

Ainda na gênese do poema, Frederico Knieps Filho deixa o Império de dona Teresa – uma representação do mundo cotidiano e material – e funda o circo Knieps, que marca o início da busca do eterno. A vida mundana na corte, ou seja, a vida em sociedade é abandonada quando Frederico se une a Agnes e parte para o mundo do circo, representando a busca do absoluto tão recorrente no cotidiano. Frederico, nome de origem teutônica, enquanto patriarca dos Knieps, é aquele que garante a proteção, é um dirigente da paz. E Agnes, a esposa de Frederico, traz no nome de origem grega o significado de pureza, ovelha nova. Enquanto novidade, a equilibrista muda a vida de Knieps, fazendo-o abandonar a futura profissão de médico para entrar para o mundo do circo.

Os valores materiais começam a ceder ao espiritual e este vai progressivamente tomando conta do poema – embora o cotidiano permaneça. Charlotte, fruto do desejo de Frederico e Agnes, casa-se com um *clown*. Nasce Marie e Oto. Nenhuma mudança ocorre. O material ainda supera a essência. Então, Oto casa-se com Lily Braun – a grande deslocadora. Lily é o hipocorístico de Elizabete ou o mesmo que Lilith, sendo esta a primeira mulher, segundo a tradição hebraica. Lilith é conhecida como um demônio feminino associado ao vento, acreditando-se, por isso, que ela era portadora de mal-estares, doenças e até mesmo a morte. Desse modo, Lily significa fantasma, espectro, visão. Com o adjetivo de “grande deslocadora”, Lily Braun foi uma espécie de demônio – é caracterizada pelo carnal, pelo material – que povoou o pensamento de Oto, que o atraiu como um espectro. Essa personagem é a imagem da mulher que vive o carnal, a matéria, mas salva-se através da fé, como “a pecadora que ungiu os pés de Jesus”, em Lucas, capítulo 8:

Então disse à mulher: Perdoados são os teus pecados.
Os que estavam com ele à mesa, começaram a dizer entre si: Quem é este que até perdoa pecados?
Mas Jesus disse à mulher: A tua fé te salvou; vai em paz.
(*Bíblia*, 2006, p.1358).

Nesse momento, há a transformação, a maturação espiritual, pois nasce Margarete, a tatuada no ventre, como fruto do enlace de Lily Braun e Oto. Ela está marcada pelo místico, pela fé. Traz em seu nome o significado de pérola, de pessoa importante. E realmente é uma personagem importante, já que possibilita o ápice da busca do absoluto, dando à luz às gêmeas Marie e Helene.

Margarete quer entrar para o convento, mas seu pai não a deixa cumprir seu destino. E, continuando a dinastia do circo, está imersa na cotidianidade, o resgate da vida contemplativa é adiado e a matéria transpõe uma vez mais o espírito.

Mas Margarete tatua a Via Sacra em sua pele rósea, “sofrendo muito por amor de Deus”. Outra metáfora é usada pelo poeta: Margarete não cede aos prazeres da matéria e procura o espiritual, mesmo esse sendo a vereda mais tortuosa, mais difícil, mais sofrida. Mas o sofrimento também leva à busca do divino.

Escolhendo o caminho da fé, nem mesmo os seres mais temíveis e ameaçadores, representados pelo tigre e pelo leão Nero são capazes de fazer mal àquele que segue as leis da divindade. A nudez de Margarete, assinalada no verso “quando ela entrava nua pela jaula a dentro” –, não desperta mais desejo. Está tatuada com a Via Sacra, ou seja, o corpo está sendo “devorado” pela alma. Nem mesmo seu esposo, Ludwig, pôde amá-la. As gravuras sagradas afastam o desejo dele. Nesse momento do poema, expõe-se o conceito espiritualista católico do ato sexual como pecado, como matéria, como volúpia. É a contraposição da matéria e da alma, do profano e do cristão. Ao mesmo tempo, é possível constatar a idéia do cotidiano, representado pelo corpo (nudez, desejo), convivendo com essa eterna busca do desconhecido, do sublime (tatuagem, rechaço do sexo).

O verso “e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos” apresenta também a dualidade salientada pelo espiritualismo entre a matéria e o espírito. Traz a imagem do ventríloquo, boneco que parece falar, mas ganha a voz de outro. É uma metáfora representativa do falso, do pecador. Este sim pode ser devorado por uma fera, mas não Margarete, que busca o eterno.

Tão perigoso quanto Nero e as feras, é o homem sem religião, que se afastou da fé, que não se preocupa com a busca da salvação. Esse tipo de ser humano é representado por Rudolf. O nome da personagem, que significa “lobo combatente”, já a caracteriza. Recebe no poema o epíteto de homem fera, atestando tanto o sentido do nome que recebe quanto justificando o comportamento da personagem.

Rudolf violou a pureza de Margarete e novamente a busca pela vida espiritual é abalada. Nesse momento, há rima interna nos versos, formada pela assonância, ou seja, repetição das vogais “o”, “u” e “e”: “e era homem fera derrubou Margarete e a violou. / Quando acabou, o ateu se converteu, morreu”. As vogais fechadas emprestam ao trecho do poema um ar de gravidade, de tensão, confirmado pelo conteúdo. Nota-se também o uso das consoantes: há a escolha do poeta por

oclusivas e guturais, o que empresta às palavras a idéia de austeridade, um tom ríspido e sombrio: “e era homem fera **derrubou** Margarete e a violou. / **Quando acabou**, o ateu se **converteu**, morreu”. No entanto, a palavra “violou” é mais suave, o que chama a atenção do leitor para o que representa: a transgressão humana.

Mas os valores místicos são fortes, são transcendentais ao tempo, à política. São princípios sobrenaturais, segundo a reação espiritualista. Por esse motivo, Rudolf, o homem fera, “quando acabou, o ateu se converteu, morreu”.

Nascem Marie e Helene. Com elas, dá-se o início ao terceiro bloco do poema, momento em que o transcendente invade os versos. Essa invasão é marcada não só pelo significado, mas também pela forma: a sibilar /s/ toma os versos (aliteração) e empresta-lhes a sonoridade do “vento”, de uma certa suavidade, que prepara o leitor para a levitação da irmãs.

Mas o maior milagre **são as suas** virgindades
Em que **os banqueiros** e **os homens** de monóculo têm **esbarrado**;
São as suas levitações que a platéia **pensa** ser truque;
(LIMA, 1958, p. 53, grifo do autor)

Virgens e puras, as meninas, filhas de Margarete, são alvos do desejo de banqueiros e homens de monóculo, que não acreditam nelas. Essa pureza, no entanto, pode ser entendida não como corporal, mas como espiritual. Os banqueiros, representando a materialidade, o desejo, o carnal, são um contraponto à busca da divindade.

são as suas levitações que a platéia **pensa** ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
(Ibidem)

Os banqueiros são atraídos pelo corpo de Marie e Helene, mas “esbarram” na virgindade das irmãs, na “pureza em que ninguém acredita”. Trata-se novamente da oposição carne e espírito, tão explorada no poema por Jorge de Lima. Durante a apresentação, esses “homens cínicos” desejam o corpo das gêmeas, o que é evidenciado pelo verso “A platéia bisa coxa, bisa seios, bisa sovacos”. E o intenso desejo pelo carnal é enfatizado com a repetição do vocábulo “bisa”. Novamente a comunhão entre forma e conteúdo no poema.

Esse desejo pelo material representa a queda do homem, o declínio religioso e é contraposto ao motivo transcendental através das crianças que “crêem nelas [Marie e Helene], são seus fiéis, seus amigos, seus devotos”. As crianças representam a pureza, a fé que ainda há no mundo, a busca do mistério, do eterno,

que sobrevive ao tempo e aos valores de todas as épocas. A busca do transcendente está sempre em evidência.

Essa contraposição entre matéria e alma está claramente elucidada pelo poema também nos versos “E quando atiram os membros para a visão dos homens, / atiram as almas para a visão de Deus”. O corpo passa a ter uma ínfima importância quando contraposto à alma; esta tem um valor transcendental, representa a incessante procura do sublime, da essência do ser.

Os dois versos acima citados podem remeter à “santa ceia”, passagem bíblica na qual Jesus reparte um pedaço de pão com seus apóstolos – a matéria, o corpo de Cristo – e bebe um cálice de vinho, o Seu sangue. Reparte a matéria mas conserva Sua alma e ressuscita depois de ser crucificado. É o que se lê em Lucas, capítulo 20, versículos 19 e 20:

Tomou em seguida o pão e depois de ter dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: “Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim”.

Do mesmo modo tomou também o cálice, depois de cear, dizendo: “Este cálice é a Nova Aliança em meu sangue, que é derramado por vós”.
(*Bíblia*, 2006, p.1378).

Marie e Helene repartem seu corpo, mas conservam sua alma, valor este que atravessa todos os tempos. Já alcançaram tamanho estado sublime que o corpo não mais é relevante. A importância foi voltada inteiramente à alma.

O diálogo com a Escritura Sagrada se faz presente também na apresentação circense de Marie e Helene. As irmãs dançam no arame, ou seja, equilibram-se na corda bamba da vida, no tênue cordão que separa o místico e a matéria. Na dança, “deslocam de tal forma os membros / que parece que os membros não são delas”. Esses dois versos fazem intertextualidade com a *Bíblia*, com a passagem que diz “não sou eu quem vive, mas é Cristo que vive em mim”. É também a divindade – seja qual for – que vive em Marie e Helene e em todos os humanos que percorrem o caminho da fé, na tentativa de compreender o mistério da vida.

Outro trecho do poema que pode ser comparado a uma passagem bíblica é a levitação das irmãs. Jesus, após ressuscitar, permanece na Terra até ser revestido de poder. Então ascende em direção ao céu, ao encontro com o Pai, como observa-se em Lucas, capítulo 24, versículos 51 e 52:

Enquanto os abençoava, separou-se deles e foi arrebatado ao céu.
Depois de o terem adorado, voltaram para Jerusalém com grande júbilo.
(*Ibidem*, p.1383).

Marie e Helene também levitam e encontram a divindade. É com as irmãs que se dá o ápice da busca do desconhecido iniciada por Frederico. Marie, como Maria, significa soberana. Helene, como Helena, significa luz, tocha, luminosa. No poema, são mulheres soberanas e iluminadas por transcenderem o carnal na busca do espiritual e representam nos humanos a busca do transcendente, enraizada na vida.

As personagens representam a humanidade até mesmo pela diversidade lingüística de seus nomes: Frederico – espanhol ou português; Agnes – grego; Marie e Helene – francês; Lily Braun – inglês; Rudolf e Ludwig – alemão. A mescla de línguas explicita ainda mais a idéia do circo e da dinastia enquanto uma metáfora da humanidade, dos seres que povoam e vivem em um espaço mundano, buscando o que há de mais sublime e puro.

Ademais dos nomes, do diálogo com passagens bíblicas e do uso de símbolos, metáforas e vocábulos que remetem ao místico e à matéria, o poema traz palavras que remontam idéias no chamado nível ostensivo (é o que está escrito, as palavras no sentido literal). Esse recurso, denominado alegoria², são vazios no poema que exigem a participação do leitor. O texto, enquanto um engenho de fazer pensar, convida o leitor a continuar a compô-lo, a fazer interferências a partir do conhecimento de mundo que possui.

De acordo com o estudo do poema realizado neste capítulo, é possível perceber que a estrutura de “O grande circo místico” conta com jogos de palavras e recursos literários como símbolos, metáforas, alegorias, que permitem ao leitor confrontar a idéia de místico e matéria, partindo da perspectiva de Jorge de Lima enquanto um poeta católico, e da perspectiva atual do que seria a virtude e o pecado.

O poema não se encerra em si mesmo, permite leituras, traz uma gama de apreensões. Por esse motivo, é possível problematizar o conceito simplista de corpo e alma, de pecado e pureza, da tentação e salvação. O mundo – metaforizado no poema pelo circo – é um espaço humano, cotidiano, onde há vida. Não cabe aqui uma visão maniqueísta, mas a compreensão do humano enquanto um ser complexo que vive em um mundo material aspirando desvendar o mundo espiritual. É nesse espaço mundano que se dá a busca pelo transcendente, que procura compreender

² Compreende-se alegoria como “um discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra, ou seja, é toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades

o mistério da vida e da morte, que busca a divindade – seja ela qual for. Essa busca se dá por diferentes caminhos, idéias e crenças, por isso o uso da palavra “mistério”. Daí a convivência – conflituosa, muitas vezes – do mundano e do desconhecido, que atravessa tempos.

2.4 A RECEPÇÃO HISTÓRICA DO POEMA

2.4.1 A Estética da Recepção

Jorge de Lima foi recebido como um importante poeta da reação espiritualista, tornando-se uma das maiores vozes a restaurar, poeticamente, valores católicos no Modernismo brasileiro. Como Jorge de Lima, os poetas dessa vertente espiritualista reataram à poesia temas que ligam os mistérios da vida deste mundo com a transcendência. A busca de recursos para a expressão desse universo resulta numa poesia “que fala de maneira enigmática e obscura”. (FRIEDRICH, 1978, p.15).

“O grande circo místico” apresenta uma estrutura criada a partir da perspectiva de mundo do autor (Jorge de Lima), que convida o leitor a participar da obra, acionando o conhecimento de mundo e preenchendo os *vazios*³ suscitados pelo texto e pelo modo de ler correspondente à sociedade vigente.

Esse termo, *vazio*, é empregado por Wolfgang Iser que, com Hans Robert Jauss, fundou a teoria Estética da Recepção. O texto é “um engenho de fazer pensar” (Iser, 1999) e o leitor atua nele, construindo sentidos, com certa autonomia. E na estratégia adotada pelo texto estão os vazios em maior ou menor grau, que dão margem ao ato da imaginação e à autonomia do receptor. A função do *vazio* iseriano é convocar o leitor a preencher mentalmente imagens das situações que lê. Este hiato convidará, ou melhor, exigirá do leitor a prática da interpretação que ocorrerá no ato de interação com o texto. “A interpretação, portanto, cobre vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta”. (LIMA, 2000, p.23).

Iser e Jauss afirmam que o significado de um texto se modifica à medida que se altera o conhecimento de mundo do leitor – chamado por aquele de *horizonte de*

ou entidades abstratas. É a técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário”. (MOISÉS, 1974, p.15)

³ Termo utilizado por Wolfgang Iser, importante teórico da Teoria da Recepção.

expectativa e por este de *repertório*. O leitor não vai até o texto sozinho, vai acompanhado das leituras que já realizou. Há, portanto, um movimento de vai-e-vem durante a leitura: o leitor dá significado ao texto acionando o conhecimento que já possui, e o texto, por sua vez, modifica o repertório do leitor.

Os teóricos da Estética da Recepção realizam seus estudos tendo como base a convergência entre o aspecto histórico e o estético, criando, assim, uma relação entre a literatura e a história. Essa relação resulta, portanto, em uma teoria que se preocupa não apenas com as obras e seus autores, mas, sobretudo, com os leitores.

A Estética da Recepção, teoria da análise literária que se concentra na forma como um texto é recebido pelo leitor, proporcionou, portanto, uma mudança de orientação nas análises da literatura, que passam a não mais se concentrar com exclusividade na mensagem do texto, mas nos efeitos deste e sua recepção. Surgindo na década de 1960 nas universidades alemãs, a Estética da Recepção marcou o fim do ato ingênuo de interpretar e analisar a literatura. As teorias existentes não mais comportavam o conflito causado pelas diferentes interpretações de um mesmo texto literário; surgiu, portanto, a necessidade de buscar novos princípios que dessem conta desses distintos modos de compreender o texto literário.

A narratologia considerava o texto um objeto acabado e tinha como tarefa descrever os procedimentos da narrativa, as estruturas e técnicas que poderiam ser apreensíveis pela análise. A proposta de análise da Estética da Recepção é diferente: “O sistema narrativo, longe de ser percebido como autônomo, deve ser analisado em relação ao leitor. Assim, não basta identificar e descrever o narratário: é preciso se perguntar como o leitor reage a esse papel que o texto lhe impõe”. (JOUVE, 2002, p.47).

Iser trabalha com o conceito de *vazio* em sua teoria da recepção, bem como com o conceito de *leitor implícito*, que é uma das estratégias do texto, isto é, concebido no modo mesmo como o texto se articula e prevê sua recepção. O texto é um sistema de combinações e nele há um espaço que deve ser ocupado pelo leitor, para que realize tais combinações. Esse lugar é dado pelos vazios do texto, que possibilitam a participação do leitor. E é na interação deste com o texto que “se inicia a atividade de constituição”, que as representações das representações são formadas. “Quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um

texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor”. (ISER, 1999, p.109).

O leitor de Jorge de Lima, além de se ocupar com os *vazios*, deverá compreender a estrutura do texto. Versos mais longos e livres, símbolos⁴, exaltação do divino, repetição de versos, sensorialidade, são algumas das características da estrutura do poema “O grande circo místico” e da maioria dos poemas da fase mística do escritor alagoano.

Esse *leitor implícito* não é um leitor real, empírico, mas um conceito de compreensão do texto, que resgata possíveis significados e o modo como foi concebido, pressupondo um horizonte de exigências e expectativas tanto do enunciador quanto do possível leitor. Segundo Iser, o *leitor implícito* não tem existência real, pois está fundado na *estrutura do texto*. É o leitor modelo, termo cunhado por Umberto Eco (2004,) para quem o autor escreve seu texto. Assim, “a concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do leitor”. (ISER, 1996, p.73). Esse tipo de leitor materializa o conjunto de orientações que o texto oferece como condição de recepção aos possíveis leitores. “A concepção de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”. (Ibidem, p.79).

Mais ainda, “ele incorpora o conjunto das orientações internas do texto de ficção para que esse último seja simplesmente recebido”. (JOUVE, 2002, p.44). O *leitor implícito*, ou seja, a estrutura de um texto e os preenchimentos dos *vazios* pelo leitor – a denominada *estrutura do ato*⁵ –, estão intimamente ligados no que diz respeito à recepção de uma obra. Cada texto literário apresenta uma estrutura, uma perspectiva de mundo criada pelo autor e também *vazios* criados por este para que o leitor possa participar na construção dos sentidos. Como o leitor ativa os atos de imaginação através da combinação do seu repertório com a perspectiva interna do texto, a *estrutura do texto* e a *estrutura do ato* estão intimamente unidas.

Portanto, para que o leitor de Jorge de Lima construa os sentidos de sua obra pertencente à terceira fase, ou seja, à fase espiritualista, faz-se necessário que compreenda essa estrutura textual.

⁴ Neste estudo, a referência ao símbolo se dá segundo o conceito de Massaud Moisés (1974, p. 283): é uma imagem poética que comunica algo mais que a realidade externa.

⁵ Termo utilizado por Wolfgang Iser.

Como o *leitmotiv* dessa terceira fase do poeta é a religiosidade, o mistério está presente na estrutura, na linguagem e nos *vazios* do poema, características essas que também estão presentes no espetáculo “O grande circo místico”, leitura do poema de Jorge de Lima:

O caráter bíblico dos poemas não nos é transmitido, entretanto, pela simples adesão do poeta às parábolas das escrituras. Os motivos religiosos (...) são trabalhados em uma linguagem que muito se aproxima do estilo apostólico e mais uma vez, portanto, se renova. (...) O mistério é um convite à investigação indefinida. Assim, o poeta prossegue em “A túnica inconsútil” as suas experiências bíblicas, aproximando-se cada vez mais do estilo das parábolas”. (MILLIET, 1972, p.147).

Como Milliet, outros críticos também elucidaram o caráter místico do poema, o que pode ser verificado a seguir.

2.4.2 A recepção histórica

A túnica inconsútil (1938), livro que consagra por excelência a fase mística do poeta, segundo Luiz Santa Cruz (CRUZ, 1963, p.17), faz renascer valores católicos dos quais resultam “uma poética modernista capaz de projetar o homem em seu plano eterno”.

De acordo com a leitura de Mário de Andrade (ANDRADE, 1993, p.06), Jorge de Lima demonstra, principalmente nesse livro, um atraente mistério artístico. O crítico e escritor modernista diz que “a significação de Jorge de Lima, a personalidade desse grande poeta brasileiro talvez nunca tenha já estado tão misteriosa, como depois da publicação do seu último livro de poesia, *A túnica inconsútil*”. Como Mário de Andrade, outros críticos também lêem essa obra como o auge da poesia voltada à divindade.

Jorge de Lima é lido pelos críticos da época como um importante poeta espiritualista. Essa seria a terceira fase do poeta, a sua última do período modernista, denominada pelo crítico Tristão de Athayde como “fase mística”. Segundo a leitura de Wilson Martins, com essa fase Jorge de Lima

abre um curioso tipo de poesia religiosa (que é, por definição, e não pode deixar de ser, proselitista): a poesia religiosa ligada ao hermetismo poético (ou, ao contrário, à simples exposição prosaica em que as jaculatórias e o fervor tomam o lugar da matéria poética). (MARTINS, 1965, p.208).

Lafetá (1974), concorda com Martins e também considera Jorge de Lima como o poeta que abraçou a religião e a transformou em tema de sua poética da

terceira fase. Diz ainda que o poeta e romancista apresenta em sua literatura para além da estética um produto cultural, em que o ponto mais alto é a religião. Busca, com sua obra, resgatar em seus leitores a noção de pecado, de divino, de cristão e, para isso, utiliza uma linguagem que muitas vezes se assemelha às parábolas bíblicas. Com versos mais longos e repletos de transcendência e hermetismo, valoriza o elevado, a essência e a alma.

Desse modo, o leitor de Jorge de Lima depara-se com uma estrutura textual repleta de “obscuridades”, ou seja, *vazios* a serem preenchidos: “O Sr. Jorge de Lima é um homem raro e complicado, de uma obscuridade de teólogo medieval”. (LIMA, 1966, p.337). O leitor implícito do escritor espiritualista deve estar apto a compreender a estrutura “obscura” dos poemas.

Jorge de Lima teve sua fase espiritualista lida pelos críticos da época como uma poética com uma temática passadista mesclada com os traços do Modernismo. Traz em seus poemas a convivência – às vezes conflituosa – do cotidiano com a busca do transcendente. É o que escreve Mário de Andrade no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1939, destacando a obra cristã do poeta como moderna e “prudente”, ou seja, construída por valores como o material e o espiritual.

Jorge de Lima põe em relevo a prudência e a valoriza muito. Apesar de personalidade muito marcante e muito característica nos processos de fazer poesia que ele usou em suas diversas fases, não deixa jamais que uma imprudência de concepção ou de expressão possa servir de descaminho aos outros. (...) É, na melhor expressão da palavra, um tradicional, apresentando em suas poesias, perfeitamente modernas e apegadas à poética moderna, um valor de eternidade, de permanência, que não sinto na maioria dos nossos poetas contemporâneos. (ANDRADE, 1993, p.06).

Essa poesia do sublime exigiu do poeta outros recursos para o seu fazer poético, que vão além das características do Modernismo. Segundo Alfredo Bosi, Jorge de Lima recorreu “a novos códigos rítmicos, como o versículo claudeliano, e a novos conjuntos simbólicos, como as Escrituras e o material litúrgico”. (BOSI, 1982, p.508).

Outro aspecto destacado pelos críticos-leitores do poeta alagoano, presente em todas as suas fases literárias – a social, a religiosa, a onírica – é o lirismo. Bosi adjetiva Jorge de Lima como “organicamente lírico” e justifica dizendo que o poeta está “enraizado na própria afetividade mesmo quando aparente dispersar-se em notações pitorescas, em ritmos folclóricos, em glosas dos grandes clássicos”. (Ibidem, p.507).

O crítico ressalva ainda que o fato de Jorge de Lima perpassar pela poesia regional, negra, bíblica e hermética não lhe atribui uma apreciação desfavorável; ao contrário, as mutações de tema marcam um trabalho bem sucedido com diferentes *leitmotifs* e linguagens, exigindo sempre do leitor a habilidade de compreender a estrutura de sua poética e os *vazios* nela suscitados.

Foi preenchendo os *vazios* do poema limano que outros artistas recriaram o texto na forma de espetáculo cênico. E essa relação entre o texto literário – neste caso o poema – e o leitor possui implicações estéticas e literárias. Estética porque o leitor avalia o valor estético de uma obra pela comparação com outras obras que já conhece. E histórica porque a compreensão da obra pelos primeiros leitores tem uma continuidade, enriquecendo-se a cada geração, a cada leitura. Há, portanto, uma cadeia de recepções, o que faz com que o sentido de uma obra seja histórico e não imanente.

É o que acontece com “O grande circo místico”. Esse poema foi publicado por Jorge de Lima em 1938. Neste período, o Modernismo era a forma literária vigente, que trazia uma nova percepção de arte. Porém, concomitante ao novo, os espiritualistas trazem de volta um passado literário, retorno este intencional. É uma nova recepção que traz o passado literário ao então tempo presente:

“Um passo do literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria das coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali.” (COUTINHO in: LIMA, 1958, p.49)

O que desperta interesse é esse retorno ao passado com continuidade. O poema de Jorge de Lima é recuperado e trazido ao presente em dois momentos: 1983 e 2002. O poema, adaptado à linguagem do espetáculo, torna-se “novo”, já que é atualizado pelo efeito do presente, tornando-se uma nova forma que traz uma nova percepção de arte.

Isso porque, segundo Roger Chartier, também representante da sociologia da leitura, juntamente com Jauss, cada leitor produz uma “apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe”.(CHARTIER, 1999, p.19). O leitor tem a liberdade de deslocar e subverter aquilo que o texto lhe pretende impor. Porém, esta liberdade não é absoluta. Ela é cercada por limitações que estão presentes na própria estrutura do texto e também por convenções e hábitos que caracterizam as práticas leitoras. “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as

razões de ler”, diz Chartier. (Ibidem, p.77). E cada suporte – poema e espetáculos, no caso deste estudo – permite usos, manuseios e intervenções do leitor de formas distintas.

A obra literária pressupõe um leitor, que lê silenciosamente. Esta leitura é um trabalho mental de busca de sentidos, um trabalho interpretativo. É importante observar que, na transposição da linguagem poética para a linguagem cênica, houve um diálogo de leituras, a princípio solitárias, de Chico Buarque, Edu Lobo, Carlos Trинcheiras, Naum Alves de Souza, Luiz Arrieta e Dani Lima. Posteriormente elas foram compartilhadas no processo de montagem do espetáculo. Foi esse diálogo entre as interpretações do poema de Jorge de Lima, que resultou nos espetáculos cênicos analisados no capítulo 3.

3 UM PANORAMA DO TEATRO CURITIBANO, O BALÉ TEATRO GUAÍRA E “O GRANDE CIRCO MÍSTICO” - ESPETÁCULOS

*A história ‘louquíssima’ de Jorge de Lima
vira ‘musical salpicado de estrelas’
O Globo (1983)*

“Musical salpicado de estrelas”, dessa maneira alguns jornais referiram-se às duas leituras do poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, que tiveram grande repercussão no palco do Teatro Guaíra. Os espetáculos de mesmo nome do poema, produzidos em 1983 e 2002 pelo Balé Teatro Guaíra (BTG), representam a passagem de um código para outro: o signo poético torna-se signo teatral.

Envolvidos nestas montagens, nomes como Naum de Souza no roteiro, Carlos Trincheiras (1983), Luiz Arrieta (2002) e Dani Lima (2002) na coreografia, Chico Buarque e Edu Lobo na composição musical e a direção e bailarinos do Balé Teatro Guaíra ganharam maior destaque por sua participação neste espetáculo.

3.1 BREVE HISTÓRICO DO BALÉ TEATRO GUAÍRA

O BTG faz parte do complexo de espaços do Teatro Guaíra, o maior espaço cênico de Curitiba, e foi criado pelo Governo do Paraná em 1969, com o nome de Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra. Teve como primeiros diretores Ceme Jambay e Yara de Cunto. Logo em seguida, em 1971, Yurek Shabelewski, coreógrafo de renome internacional, é contratado para dirigir o balé por cinco anos, período em que montou obras como *Paixões Rebeldes*, de Bach e *Pastoral*, de Glazunov e inaugurou, em 1974, o Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto.

Em 1976, o bailarino e coreógrafo Hugo Delavalle assumiu a direção produzindo vários espetáculos, dos quais se destacam os balés *As Estações*, de Glazunov, *Jeux des Cartes*, de Stravinski e *Gisele*, de Adam/Coralli e, sob a direção de Eric Waldo, foram criadas em 1978 obras com músicas de Patápio Silva, Benjamim Araújo, entre outros.

Tendo o nome modificado para Balé Teatro Guaíra em 1979, a companhia passou a ser dirigida pelo coreógrafo português Carlos Trincheiras, que permaneceu frente ao BTG até 1993. Foi nessa época que obras importantes, de autoria dele e de outros renomados coreógrafos, passaram a integrar o repertório do Balé. E é

entre as diversas coreografias de Trincheiras, como *Dimitriana*, *Sinfonia 3* e *Petruchka* que se destaca *O Grande Circo Místico*, espetáculo que consagrou o Balé Teatro Guaíra, tornando-o conhecido também internacionalmente.

Com a morte de Carlos Trincheiras, em 1993, assume a direção sua esposa, Izabel Santa Rosa, que até então era *maître* da companhia. Após essa fase, o BTG teve como diretores Jair Moraes, Marta Nejm e Cristina Purri, e diversos coreógrafos convidados, tais como Luis Arrieta, Tíndaro Silvano e Márcia Haydée.

Em 1999, assume a direção Suzana Braga e a companhia é dividida em duas. Permanece o Balé Teatro Guaíra e, ao lado deste, é criado o Guaíra 2 Cia. de Dança com a finalidade de desenvolver, ao lado do clássico, a pesquisa da dança contemporânea.

Foi sob a direção de Suzana Braga que, em 2002, Luis Arrieta coreografou uma nova interpretação de *O Grande Circo Místico*, comemorando os 20 anos desse espetáculo que, em 1982, “fez o Balé Teatro Guaíra, sediado em Curitiba, ser conhecido nacional e internacionalmente apoiado não só pela dança, mas pela bela trilha sonora composta por ninguém menos que Chico Buarque e Edu Lobo”. (*O Globo*, 28 jun. 2002).

Em 2003, assume o corpo de baile a atual diretora Carla Reinecke, coreógrafa e professora de dança, dando continuidade aos convites de apresentação de *O Grande Circo Místico* e do *Segundo Sopro*, devido ao sucesso das duas obras e às turnês já agendadas.

Atualmente, o Balé Teatro Guaíra é uma das mais importantes companhias oficiais do país. Em seus mais de 30 anos de existência, tornou-se a principal identidade do Centro Cultural Teatro Guaíra, graças a sua representatividade histórica, com montagens e turnês consagradas – inclusive internacionais; a dança transformou-se na própria alma do Guaíra. Desde sua criação, o Balé acumulou um respeitável repertório com obras de expressivos nomes nacionais e do exterior, executadas por bailarinos de primeira qualidade. E dentre essas obras, está *O grande circo místico*.

3.2 UM PANORAMA DOS TEATROS EM CURITIBA E A IMPORTÂNCIA DESTES ESPAÇOS

O novo século que marca o renascimento do espetáculo *O grande circo místico* conta agora com variados espaços teatrais. Enquanto na década de 1980, Curitiba tinha seus espetáculos apresentados em sete teatros, (Teatro Paiol, Teatro de Bolso, Teatro do Piá, Teatro Universitário de Curitiba, Teatro do Colégio Estadual do Paraná, Teatro da Reitoria e Teatro Guaíra), as peças atuais são apresentadas até mesmo em bares e academias. Essa expansão dos espaços cênicos começou na década de 1990, quando surgem os teatros particulares.

Apenas na década de 1990 surgem os teatros particulares, mantidos pela iniciativa privada e que, pouco a pouco, passam a concorrer com os teatros públicos, de responsabilidade de órgãos governamentais. Esse é um passo decisivo para uma concorrência mais empresarial na conquista de um público específico para cada tipo de espaço. (DOTTO NETTO; COSTA, 2000, p.57).

Aqui, serão relacionados apenas os espaços teatrais de Curitiba, ou seja, aqueles cuja finalidade é a apresentação de espetáculos, e serão divididos em espaços públicos, privados e infantis:

Espaços públicos

- 1) Auditório Antônio Carlos Kraide (1988);
- 2) Auditório do Museu Oscar Niemeyer (2002);
- 3) Canal da Música (1998);
- 4) Casa Hoffmann (2003);
- 5) Casa Vermelha (1995);
- 6) Centro Cultural Solar do Barão (1983);
- 7) Memorial de Curitiba (1996);
- 8) Teatro Camilo Calazans – AABB (1964);
- 9) Teatro Cleon Jacques (1997);
- 10) Teatro Cultura, localizado na Praça Garibaldi, 39; (1998)
- 11) Teatro da Reitoria (1958);
- 12) Teatro do UTFPR (1930);
- 13) Teatro do Colégio Estadual do Paraná (1950);
- 14) Teatro do Sesi (1997);

- 15) Teatro Experimental da UFPR – TEUNI (1998);
- 16) Teatro Guaíra (Auditórios: Salvador de Ferrante (Guairinha) - 1954, Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto (Guairão) - 1974, Auditório Glauco Fores de Sá Brito (Mini-Auditório) – 1975);
- 17) Teatro José Maria Santos (1988);
- 18) Teatro Novelas Curitibanas (1992);
- 19) Teatro Ópera de Arame (1992);
- 20) Teatro do Paiol (1971);
- 21) Teatro SESC da Esquina (1985);
- 22) O TUC - Teatro Universitário de Curitiba (1976);
- 23) Vitória Centro de Convenções (1991);

Espaços privados

- 24) Ateliê de Criação Teatral – ACT (2000);
- 25) Casa da Comédia (1994);
- 26) Casa do Damasceno (2003);
- 27) Centro Cultural UNINTER (1960);
- 28) Espaço Cia do Abraço (2001);
- 29) Espaço Cultural 92 Graus (1991);
- 30) Espaço Cultural FALEC (2002);
- 31) Espaço Cultural Pé no Palco (1995);
- 32) Espaço Dois (2000)
- 33) Espaço os Satyros (1994);
- 34) Era só o que faltava (2000)
- 35) Teatro Barracão EnCena (2007)
- 36) Teatro Bom Jesus (1975);
- 37) Teatro Celeiro (2003);
- 38) Teatro da Caixa (1990);
- 39) Teatro da Federação Espírita do Paraná – FEC (1996);
- 40) Teatro da FESP (2002);
- 41) Teatro da Maria (1993);
- 42) Teatro Edson d'Ávila (2002);
- 43) Teatro Espaço Regina Vogue (2004);
- 44) Teatro Fernanda Montenegro (1993);

- 45) Teatro HSBC (2000);
- 46) Teatro João Luiz Fiani (2007);
- 47) Teatro Lala Schneider (1994);
- 48) Teatro Marina Machado (1997);
- 49) Teatro Odelaire Rodrigues (2001);
- 50) Teatro Paulo Autran (1998);
- 51) Teatro Positivo – Ângelo Sampaio (1978);
- 52) Teatro Positivo – Grande Auditório (2008);
- 53) Teatro Positivo – Pequeno auditório (2005);
- 54) Teatro Rodrigo d'Oliveira (2000);
- 55) Teatro Saltimbancos (2003);
- 56) Teatro UNICENP (2000);
- 57) TUCA – Teatro da PUCPR (1980);

Espaços infantis

- 58) Dr. Botica (2001);
- 59) Espaço da Criança (1995);
- 60) Teatro do Dadá (1995);
- 61) Teatro do Piá (1978);

Portanto, é digno de nota o significativo aumento dos espaços cênicos em Curitiba, no período de 20 anos. Nos anos 1980, período da primeira montagem de *O grande circo místico*, a cidade contava com sete teatros. Em 2002, aos seis teatros da década de 80 – o Teatro de Bolso foi extinto – somam-se mais cinquenta e cinco. Como se pode verificar, os espaços culturais destinados às apresentações teatrais são, atualmente, múltiplos. Porém, nenhum dos espaços criados nos últimos anos comportam um espetáculo como *O grande circo místico*. Essa montagem possui características específicas – coreografia, movimentação no palco, acrobacias – que exigem um espaço amplo. E a amplitude não está presente nos espaços cênicos mais atuais; a maioria comporta um número reduzido de espectadores e não possui um grande palco. A exceção é o Teatro Positivo, inaugurado em 2008, que tem capacidade para 2.400 pessoas, tornando-se o maior teatro do Paraná.

E o público? E as montagens? São suficientes para ocupar todos esses espaços? Sem dúvida, com a abertura de novos teatros e com a Lei de Incentivo à Cultura, que permite às companhias obter patrocínio de empresas em troca de isenção de impostos municipais, houve uma proliferação cênica, ocorrendo a popularização do teatro. Muitos dos espaços criados são dedicados à comédia, espetáculo que, segundo Aristóteles em sua *Arte Poética*, fala do homem comum, da *pólis*, e, portanto, aproxima-se mais do gosto popular. Apesar de hoje a comédia não ser mais vista como uma arte inferior ao drama, encontra ainda forte apoio no consumo de massa e é apreciada por grande parte do público consumidor da indústria de entretenimento. Ademais, os espaços cênicos ganharam endereços na periferia, o que afasta a idéia do teatro enquanto um espaço sagrado e distante da periferia. Localizam-se fora do centro da cidade, o Auditório Antônio Carlos Kraide, no Portão; o Canal da Música, no Mercês; o Teatro do Sesi, no Portão; a Casa da Comédia, no Rebouças; o Teatro UNICENP, no Campo Comprido; o Espaço da Criança, em Santa Felicidade; o Teatro do Dadá, na Vista Alegre; entre outros.

A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promulgada em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993, é uma das mais importantes ferramentas para a produção cultural na cidade, resultando em mais espetáculos e adesão do público. São frutos da Lei de Incentivo centenas de espetáculos teatrais, livros, vídeos, filmes, exposições, CDs, publicações que valorizam a história e as tradições do município. O incentivo baseia-se na renúncia fiscal pela Prefeitura de Curitiba de até 2% da arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS).

Segundo o Artigo 18 da Lei 9874, de 23 de novembro de 1999, lei esta que altera dispositivos da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e dá outras providências,

Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5º, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei.

§ 1º Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de:

- a) doações; e
- b) patrocínios.

§ 2º As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação ou do patrocínio referido no parágrafo anterior como despesa operacional.

§ 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos:

- a) artes cênicas;
- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico;
- c) música erudita ou instrumental;
- d) circulação de exposições de artes plásticas;
- e) doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus."

A Lei de Incentivo Fiscal, portanto, teve fundamental importância na expansão não só do teatro curitibano, mas da arte no âmbito brasileiro. Daí o significativo aumento dos espaços cênicos e dos espetáculos, bem como do público e das companhias. Note-se que as artes cênicas ocupam um lugar de destaque na lei, sendo o primeiro segmento a ser citado pela mesma. Ademais do estímulo dado às artes cênicas, a lei de incentivo fiscal teve seu aspecto negativo: a distorção dos créditos do espetáculo. Antes do início de cada sessão, uma voz em *off* anuncia os patrocinadores que, normalmente, são vários. Aos créditos da apresentação, pouca ênfase é dada, já que o mercado passa a interferir com maior intensidade nos espetáculos. Os patrocinadores não só têm a dedução de seus impostos, mas também a propaganda, a divulgação de suas marcas. Há, portanto, a interferência do capitalismo também na arte.

O Estado do Paraná também cria o Programa Estadual de Incentivo à Cultura, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura. Previsto na lei 13.133 de 16 de abril de 2001, esse programa tem como objetivos facilitar à comunidade o acesso à cultura e incentivar a produção cultural no Estado, por meio da dedução do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias de Serviços – ICMS – daqueles que transferem gratuitamente recursos para a realização de projeto cultural, com finalidades promocionais, publicitárias ou de retorno institucional.

O mesmo faz o município de Curitiba com o projeto de lei complementar n.º 15/97 de 16 de dezembro de 1997:

Art. 5º. O Incentivo Fiscal referido no Art. 1º desta Lei corresponde à dedução fiscal no pagamento do Imposto Sobre Serviços de qualquer natureza - ISS e do Imposto Sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana - IPTU, até o limite de 20% (vinte por cento) do valor de cada incidência dos tributos, por parte do contribuinte do Município de Curitiba, através da seguinte ação: I - Mecenato Subsidiado: a transferência gratuita de recursos pelo incentivador ao empreendedor para a realização de projeto cultural, com finalidades promocionais, publicitárias ou de retorno institucional.

É importante verificar que, embora as leis de incentivo não tenham interferido diretamente na produção cênica do Teatro Guaíra, por se tratar de uma instituição estatal, com um elenco estável, esses programas de incentivo à cultura contribuíram com a formação de público, popularização do espaço teatral e movimentação da cidade em termos cênicos.

Merece destaque também a criação do Festival de Teatro de Curitiba – FTC. A primeira edição do festival aconteceu no mês de março de 1992 e trouxe ao Paraná grandes nomes do teatro brasileiro, como Antunes Filho, José Celso Martinez Correia e Gabriel Vilella. O FTC foi também um grande estímulo à produção paranaense, à criação de novos espaços cênicos (40 dos 61 espaços que temos na cidade surgiram após a criação do Festival) e à formação de público.

São nessas diferentes circunstâncias históricas do teatro de 1983 e 2002 que as interpretações de *O grande circo místico* são (re) criadas e formuladas, como será apresentado no item seguinte.

3.3 OS ESPETÁCULOS: O GRANDE CIRCO MÍSTICO EM SUAS DUAS VERSÕES

O Teatro Guaíra, fazendo parte desses diferentes momentos e participando das mudanças ocorridas na arte cênica no período analisado (1983 a 2002), também alterou sua forma de pensar o teatro. Imerso num cenário no qual a política teatral era valorizar as produções paranaenses e tornar o teatro acessível a um maior número de espectadores, no ano de 1982, após o grande êxito do espetáculo *Jogos de dança*, musicado por Edu Lobo, o Teatro Guaíra inaugurou também uma outra fase voltada para o lado popular da dança. Cabe aqui ressaltar que o BTG tinha no seu repertório espetáculos clássicos como, por exemplo, *As Estações*, de Glazunov, *Jeux des Cartes*, de Stravinski e *Gisele*, de Adam/Coralli, sendo *Jogos de dança* o espetáculo que inaugura a música popular no Balé paranaense.

O Teatro Guaíra, saindo de um repertório exclusivamente clássico no que dizia respeito ao balé, seguia o movimento nacional de “abrasileiramento” da dança. A companhia de dança Grupo Corpo, fundada em Belo Horizonte, em 1975, foi uma das precursoras na definição de uma identidade, vinculada a uma idéia de cultura nacional. *Maria, Maria*, seu primeiro espetáculo, atingiu um recorde de internacionalização para uma produção local: percorreu 14 países e foi dançado no Brasil desde 1976 até 1982. Coreografado pelo argentino Oscar Araiz, *Maria, Maria*

teve música de Milton Nascimento e roteiros de seu letrista Fernando Brant. O *Último Trem* (1980), também de Araiz, espetáculo acentuado por uma visão particular de dança brasileira, consolida esse movimento de “abrasileiramento” da dança do Grupo Corpo.

Seguindo esta tendência nacional, após a boa repercussão de *Jogos de Dança*, o BTG solicitou ao compositor Edu Lobo novas músicas, agora com letras, para um novo balé, que se tornaria, então, *O grande circo místico*. Esta foi a montagem de maior êxito em 1982, e a estréia, que era para ocorrer em outubro de 1981, foi adiada para março daquele ano, já que os compositores Chico Buarque e Edu Lobo atrasaram a entrega da obra. Segundo Marcelo Marchioro, então diretor de Arte e Produção do Guaíra,

esse atraso acabou beneficiando a obra, que de um projeto pequeno cresceu consideravelmente, e acabou por interessar a Som Livre, que resolveu gravar um disco e colocou artistas como Milton Nascimento, Zizi Possi, Simone, Gal Costa, Jane Duboc e Tom Jobim para interpretar as canções, além do maestro Chiquinho de Moraes para fazer os arranjos, após a mudança do governo estadual e da diretoria do Teatro Guaíra. (*O Estado do Paraná*, 7 jan. 83).

Desse modo, o espetáculo produzido durante o mandato de Ney Braga e José Hosken de Novais é apresentado somente após a mudança no governo – quem assume é José Richa – e na diretoria da Fundação Teatro Guaíra, função que passa a ser exercida por Oraci Gemba. O novo diretor considera o espetáculo “uma forma de mostrar serviço e não de desenvolver a cultura” (*O Estado do Paraná*, 7 jan. 83) e acredita que *O grande circo místico* foi criado por compositores de elite e apresentado em um espaço também elitizado: o Teatro Guaíra. No entanto, para Marcelo Marchioro, a abordagem do espetáculo, apesar de séria e profissional, é simples e popular. Diz ainda que há uma preocupação com a “desetilização” do teatro e do balé, que começou com o espetáculo *Jogos de dança*, e que Chico Buarque e Edu Lobo não são compositores de elite.

Edu Lobo afirma que quando começou a pensar no projeto, o primeiro nome que surgiu foi o de Chico Buarque na parceria, o que só veio afirmar a genialidade do compositor. A parceria deles se repetiu ainda em *O Corsário do Rei*, de Augusto Boal, em 1985, *Dança da Meia-Lua*, com roteiro de Chico Buarque e Ferreira Gullar, e em 2001, com a composição das canções da peça teatral *Cambaio*, de João Falcão e Adriana Falcão.

Chico Buarque, no momento da criação das letras para o espetáculo *O grande circo místico*, estava envolvido também com a primeira eleição direta depois do período ditatorial que o país atravessou. Ele afirma em depoimento a Ana Maria Bahiana (1983) que não encontrava tempo nem tranquilidade para escrever as letras para as composições de Edu Lobo. Diz ainda que não se sentia muito à vontade com o contexto da peça: “apesar de ter tido uma formação religiosa, eu arqueei um pouco esse meu passado, nunca me interessei por misticismo, essas coisas. Tive de me aplicar, estudar mesmo, para poder fazer essas letras”. E foi o que fez: aprofundou-se no espiritualismo, lendo livros que abordavam transes, zen-budismo, religiões. Apesar do entendimento sobre o misticismo, base do poema de Jorge de Lima, adquirido por meio de estudos, a descrença de Chico Buarque acerca do tema surge nas canções compostas para o espetáculo: em *Sobre todas as coisas*, por exemplo, há questionamentos sobre o misticismo.

Ao nosso senhor
 Pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
 Se tudo foi criado – o macho, a fêmea, o bicho, a flor
 Criado para adorar o criador
 (...)

 Ou será que o deus
 Que criou nosso desejo é tão cruel
 Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
 E esse vales são de Deus.

O onipresente é posto em xeque pelo compositor nessa canção. O reducionismo cristão referente ao ato sexual é questionado por Chico Buarque, que atualizou o poema, realçando mais a questão do religioso, do misticismo.

É relevante ainda observar o momento histórico, social e político em que o BTG estende esse convite para a montagem de *O grande circo místico* aos compositores Edu Lobo e Chico Buarque: 1982 foi o ano em que começou o processo de abertura política no Brasil – após a Ditadura Militar –, abertura essa que viria a se solidificar em 1985, quando um presidente civil, José Sarney, passou a governar o país.

Chico Buarque e Edu Lobo foram vozes – dentre tantas outras – que tiveram que driblar a censura instaurada pelo Ato Institucional 5 (AI5), de 13 de dezembro de 1968, para expressar o sentimento contrário ao regime militar. Tornaram-se populares neste período por fazerem parte do movimento contrário à ditadura. Chico Buarque, em outro momento da carreira, teve mesmo que se valer de um pseudônimo (Julinho da Adelaide) para que suas canções driblassem a censura

ditatorial. Com a abertura política, os compositores ganharam novamente o direito de expressão. Por isso, o BTG, com a intenção de se tornar um importante grupo de balé no contexto da dança nacional – e quiçá internacional – convida os conceituados músicos para produzirem a parte musical de *O grande circo místico*.

Não foram censuradas somente as músicas de Chico Buarque. *Calabar, elogio da traição*, sua segunda peça teatral escrita em 1973, em parceria com Ruy Guerra – a primeira peça do compositor de *O grande circo místico* foi *Roda viva*, escrita em 1967 – foi montada, ensaiada e proibida pela censura no ensaio geral. “A idéia era discutir a traição, mas a traição com finalidade louvável”, conta o artista. “Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada mas não tinha mais graça”. (ZAPPA, 2004, p.192).

Foi em *Gota d’água*, em 1975, que Chico Buarque realizou de forma plena a sua dramaturgia. A peça é uma adaptação de *Medéia*, de Eurípides. Para o crítico teatral Macksen Luiz, *Gota d’água* é o melhor musical brasileiro, porque a obra teatral

(...) tem um sentido político claríssimo. A peça consegue colocar Medéia (..) dentro de um conjunto habitacional de periferia. A música é precisa, entra nos momentos certos. (...) *Gota d’água* tem uma linguagem inteiramente brasileira, uma perfeita identidade brasileira do ponto de vista dramático e temático. Existe na peça uma poética nas letras das músicas que chega a ser superior à poética dos diálogos. (Ibidem, p.192-193).

Chico Buarque foi ainda responsável por mais duas criações teatrais, *Os Saltimbancos* e *Ópera do malandro*, além de compor músicas para *Os inimigos*, de Gorki, e *Suburbano coração*, de Naum Alves de Souza, entre outras. *Os Saltimbancos*, de 1977, fábula musical infantil dirigida por Antônio Pedro, adaptada do texto original italiano de Luis Enriquez e Sérgio Badotti e também inspirada no conto alemão *Os músicos de Bremen*, foi considerada por Maria Clara Machado, escritora e crítica literária, como “um ato de fé na inteligência da criança”. E *Ópera do malandro*, de 1978, foi baseada na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht, e na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay.

Edu Lobo também iniciou sua produção musical para peças teatrais muitos anos antes de *O grande circo místico*. Escreveu, em 1963, as músicas para a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Viana Filho. Entre elas a canção *Chegança* – com letra de Oduvaldo Viana Filho – alcançou grande sucesso. Outro êxito foi *Borandá*, canção incluída na peça teatral *Opinião*, musical de protesto

estreado no Rio de Janeiro, em 1964. Ainda nesse mesmo ano, escreveu músicas para *O Berço do Herói*, peça teatral de Dias Gomes, e foi convidado por Gianfrancesco Guarnieri para participar da realização de um musical, o *Arena conta Zumbi*, que estreou em maio de 1965 no Teatro de Arena, em São Paulo, dirigido pelo próprio Guarnieri e por Augusto Boal.

Compôs ainda algumas canções para a peça teatral *Marta Saré* (1969), de Gianfrancesco Guarnieri, realizou orquestrações para *Woysec* (1969), de Georg Büchner, para *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Rui Guerra, compôs a trilha sonora de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, em 1975, em parceria com Vinicius de Moraes e, em 1980, escreve e compõe o balé *Jogos de dança* para o Teatro Guaíra, lançado em disco pela Som Livre no ano seguinte. Sua última produção para o teatro é realizada em nova parceria com Chico Buarque, em 2001, para a peça *Cambaio* (João Falcão e Adriana Falcão).

Portanto, é em mãos de renomados profissionais que nasce *O grande circo místico*, unindo música, teatro, dança e arte circense, trazendo quarenta e cinco bailarinos e vinte e seis quadros, distribuídos em dois atos. O espetáculo, uma leitura do poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, conta a história do Circo Knie – no poema, Circo Knieps –, fundado por Frederico Knieps Filho, que deixa a corte imperial, na qual deveria exercer o ofício de médico, como o pai, por amor a uma equilibrista. Otto Frederico, neto do fundador do circo, apaixona-se por Lili Braun, uma dançarina de cabaré, e com ela tem uma filha, a mística Margarete. Esta tem no corpo um símbolo do misticismo: a Via Sacra tatuada no corpo. É nesse momento, que a trajetória do circo passa a se confundir com a busca do absoluto. Margarete quer ir para um convento, mas seu pai a proíbe, já que deve continuar a trajetória do circo. Então, casa-se com o trapezista Ludwig e é violentada pelo ateu Rudolf, o homem-fera do circo, que se converte e morre depois do crime. Com Rudolf tem duas filhas, Marie e Helene, que dançam no arame farpado e conseguem levitar devido à pureza que integra o seu ser. São alvos da cobiça de banqueiros, mas são compreendidas pelas crianças e voltam a face para a divindade. Esse é o auge da natureza mística da dinastia.

O poema de Jorge de Lima não aparece, textualmente, em momento algum do balé. Mas enquanto berço do espetáculo é

(...) levado como sugestão temática pelo diretor Naum Alves de Souza, serviu como base para Edu e Chico elaborarem personagens e situações. A história sugerida no texto original foi ampliada, desenvolvida – uma linha do

poema se transformou na biografia de um personagem, uma sugestão virou cena". (*O Globo*, 9 mar. 1993).

O circo como o *leitmotiv* do poema e, conseqüentemente, do espetáculo, foi uma tentativa de popularizar o balé, tradicionalmente uma arte restrita a um público de elite. O circo é um tema com profundas ligações com as raízes da cultura popular brasileira. As músicas, compostas especialmente para o espetáculo, são também uma mescla do clássico com o popular, como a coreografia de Trincheiras, que alterna movimentos de massa, solos, duetos e trios, fundindo o clássico com gestos populares, típicos de circo.

Portanto, mesclando o erudito do poema de Jorge de Lima e do balé clássico com a temática do circo, com uma coreografia com movimentos circenses e com a MPB de Chico Buarque e Edu Lobo, nas vozes de cantores populares, há a desmistificação do clássico e a convivência harmoniosa do erudito e do popular, do antigo e do popular.

E foi essa mescla do clássico com o popular e de diferentes linguagens – dança, teatro, música, arte circense – que levou *O grande circo místico* ao sucesso absoluto e inquestionável de um espetáculo de altíssima qualidade, conforme as leituras de críticos e jornalistas trazidas nas reportagens por jornais e revistas da época.

Esse sucesso repetiu-se também no ano de 2002, quando a então diretora do Balé Teatro Guaíra, Suzana Braga, dirigiu a segunda versão de *O grande circo místico*. Esta, uma leitura não só do poema de mesmo nome de Jorge de Lima, mas também da primeira montagem do espetáculo, trouxe aos espectadores as então atuais características da dança. Foi a atualização da primeira leitura do poema realizada em 1983, levando ao palco do Guaíra e de teatros de outros estados brasileiros, além de Portugal, o que havia de mais moderno nas tendências da dança.

Somados à poética da primeira versão, os movimentos acrobáticos, tecnologia, cores e tecidos mais ousados e uma nova linguagem invadiram os palcos em 2002 e 2003 nas turnês da segunda interpretação cênica do poema de Jorge de Lima, um sucesso de público e crítica.

Nessa segunda versão, Edu Lobo e Chico Buarque continuaram responsáveis pela criação musical do espetáculo e Naum de Souza pelo roteiro. Carlos Trincheiras, coreógrafo da primeira leitura e adaptação do poema, já falecido em

2002, foi substituído pelo argentino Luiz Arrieta, responsável pelas coreografias de solo, e Dani Lima, criadora das coreografias aéreas. Luiz Arrieta já havia coreografado um espetáculo baseado em um poema, no ano de 1983: *Do homem ao poeta*, espetáculo de dança criado pela companhia Cisne Negro, foi baseado nas *Odes elementares*, do poeta Pablo Neruda. Deste modo, mais uma vez faz a transposição da linguagem poética para o movimento cênico.

3.4 REPERCUSSÃO DO TEATRO CURITIBANO: O PÚBLICO E A CRÍTICA

A década de 1980, período em que se dá a primeira montagem do espetáculo, é marcada por uma crise e por mudanças no teatro curitibano. Após o amadorismo vivido nos anos 50, a profissionalização dos anos 60 e a vanguarda que marcou a década de 70, os anos 1980 apresentam um teatro que, segundo a classe artística, vive a sua crise devido a falta de verbas, a precária divulgação da imprensa, a preferência em se investir nas peças do circuito Rio-São Paulo e a falta de hábito da população curitibana de ir ao teatro. Ademais dessa falta de comunhão entre teatro e população, há ainda o problema de que a arte não alcançava – e ainda não alcança – todos os segmentos sociais. Isso acontece porque o teatro é um espaço concebido como um lugar para ser freqüentado pela elite e porque nem todos os segmentos sociais recebem a formação de espectadores de peças teatrais.

Desse modo, ir ao teatro não se torna um hábito para todos; o teatro não é um espaço de todos os segmentos sociais. E é neste sentido que a Lei de Incentivo Fiscal e os espaços cênicos, consequência desta, que viriam a ser criados ao longo das décadas em Curitiba – já apresentados no item 2.2 – retiram do teatro esse estigma elitizado e colaboram com a formação de um público de diversos segmentos sociais. Os espaços menores, com arquitetura mais simples e situados nos bairros mais periféricos, atraem espectadores das mais variadas unidades sociais e econômicas, formando um novo tipo de espectador.

Porém, os anos 80 enfrentam ainda o problema da falta de público no teatro e o mito de que o curitibano é exigente enquanto público, notícia trazida pelo jornal *O Estado do Paraná*, em 19 de agosto de 1984, na matéria “Quem é esse público curitibano?”:

Difícil não é promover bons espetáculos em Curitiba, mas sim levar o público para assisti-los (...) Quanto à opinião de que o público curitibano é

inteligente, exigente e muito culto, isso não passa de um mito, um erro de marketing (...) O público é condicionado por modismos, não procura nada que não seja o consagrado, o estabelecido. É um público refratário, que não procura se informar e deixa passar os melhores espetáculos quando são glamourizados pela televisão. Falta-lhe informação e nisso os veículos de comunicação têm responsabilidade.⁶

O início da década de 80 (1980, 1981 e 1982) traz grandes discussões sobre os rumos dados ao teatro curitibano. A classe artística protesta contra a decisão do governo do período em trazer espetáculos de outros estados, como o I Festival Internacional de Teatro promovido por Ruth Escobar em 1981, que teve uma extensão em Curitiba, ou a encenação de *O homem elefante* no mesmo ano, do britânico Bernard Pomerance, produzido por Lenine Tavares e Antônio Fagundes, e dirigido por Paulo Autran. A classe teatral posicionava-se contra esta política cultural “por entender que a sua realização, custosa aos cofres públicos, não deixa qualquer resultado para o teatro local”. (DOTO NETO; COSTA, 2000, p.20).

Adotando a plataforma política de valorização da produção artística do estado e de tornar o espaço teatral menos elitizado que, em março de 1983, José Richa assume o governo do Estado e Maurício Fruet a Prefeitura de Curitiba, ambos políticos do PMDB. Portanto,

o partido levanta a bandeira da administração participativa, o que, na área cultural, se manifesta como proposta de ampliação do acesso aos bens culturais (democratização da cultura, segundo a linguagem da época), entendida como um direito do cidadão. (Ibidem, p.27).

Desta forma, um projeto de popularização da cultura é apresentado pelo dramaturgo Oraci Gemba, presidente da Fundação Teatro Guaíra, o que aumenta significativamente o número de espectadores do teatro. Segundo dados apresentados nos periódicos *Jornal do Estado* (28 de julho de 1983) e *Diário Popular* (10 de junho de 1983), estima-se que entre março e julho de 1983, 45.000 a 70.000 espectadores assistiram às produções do Teatro Guaíra. Neste projeto de popularização do teatro merece destaque a “Carreta Popular”, uma espécie de teatro móvel que é levado à periferia e ao interior do Paraná, e a “Campanha Kombi”, que circulava vendendo ingressos para as peças teatrais. Ambos os projetos não tiveram o êxito esperado, já que o primeiro pára de receber apoio da Fundação Teatro Guaíra em 1985, e o segundo é criticado pela falta de organização.

⁶ QUEM é esse povo curitibano? **O Estado do Paraná**, 19 ago. 1984. In: DOTTO NETO, I; COSTA, M. M. da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

Cabe ainda relatar que neste período de popularização do teatro, Curitiba contava como espaços cênicos o Teatro Paiol, antigo depósito de pólvora situado no Prado Velho, transformado em um teatro de arena em 1971; Teatro de Bolso, inaugurado em março de 1980 e localizado na Praça Rui Barbosa; Teatro do Piá, espaço dedicado ao teatro de bonecos e ao público infantil, situado na Praça Garibaldi e fundado em 1979; Teatro Universitário de Curitiba, inaugurado em 1976, na galeria Júlio Moreira com capacidade para 100 pessoas; Teatro do Colégio Estadual do Paraná, fundado no início dos anos 60; Teatro da Reitoria, inaugurado em 17 de outubro de 1958 e o Teatro Guaíra.

Este espaço – Guaíra –, na fala e no entender dos curitibanos, muitas vezes é sinônimo de teatro, “decorrendo daí uma série de juízos acerca da arte teatral. O primeiro diz respeito à ostentação, o mais nocivo de todos, associando o teatro a piso de mármore, poltronas de veludo, camarotes e porteiros uniformizados”. (DOTTO NETO; COSTA, 2000, p.58). Estar no Guaíra não era simplesmente estar em um teatro, mas pertencer à elite social, o que significava o distanciamento entre população e teatro. E é esse conceito que a classe artística procurava romper com o movimento de popularização do teatro.

Já no novo século, encontramos um outro tipo de público. Peças encenadas na rua, teatros cheios nos fins de semana, uma variedade de espetáculos apresentados ao longo do ano. Esse é o panorama do teatro em 2001.

Cerca de 200 pessoas assistiram ao espetáculo *O trem azul do homem palco*, encenado pelo grupo Karagoz B, na abertura do Férias Animadas. O espetáculo foi criado pelo grupo em 1997 especialmente para ser levado às ruas. (*Jornal do Estado*, 29 jan. 2001).

Programas especiais como o “Férias Animadas”, realizado nas férias escolares, são elaborados com a intenção de atrair o público, que comparece aos espaços teatrais, os quais continuam sendo criados. Em fevereiro de 2001, Curitiba ganha um novo teatro: o Dr. Botica. O empresário Miguel Krigsner, do O Boticário, inaugura no Estação Pollo Shopping o Dr. Botica, um teatro de bonecos destinado ao público infantil.

Manchete dos jornais foi também a Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP). “A volta do público aos concertos sinfônicos”, diz a *Gazeta Mercantil* (09 mar. 2001). “Depois de amargar baixos índices de público na temporada de 1999, a Orquestra Sinfônica teve no ano passado [2000] um novo sopro de vida”. E o comparecimento do público – na estréia os três mil ingressos disponíveis foram vendidos e

espectadores voltaram para casa sem conseguir assistir ao espetáculo – foi atribuído à diversidade aliada à qualidade musical do conjunto sinfônico dirigido por Jamil Maluf.

Essa diversidade também passa a ser uma característica no que diz respeito ao teatro. “No teatro, variedade de temas”, é a manchete trazida pelo jornal *O Estado do Paraná* (06 de abril de 2001). Referindo-se à programação teatral do fim de semana, o jornal destaca as peças *Lola* e *Visitando o Sr. Green*, nos palcos do complexo do Teatro Guaíra, *Um anjo no copo de gelo picado*, encenado na Casa Vermelha, e *O menino rei*, espetáculo dirigido ao público infantil em cartaz no Teatro Fernanda Montenegro.

Porém, ao mesmo tempo que a diversidade está nos palcos dos teatros curitibanos, o *Jornal do Estado* (22 de fevereiro de 2001) aponta para uma outra característica do meio teatral: as curtas temporadas. O jornal destaca o sucesso de público da peça *Deus nos acuda*, de Bráulio Pedroso e dirigida por Sueli Araujo, e do fato de que, mesmo com público, o espetáculo “teve que brigar para esticar a temporada”. E então ressalta que Curitiba é uma cidade quase que exclusiva de espetáculos de curta temporada. “Não temos a tradição na cidade de um espetáculo de maior temporada, em que a peça pudesse amadurecer, reclama Araújo”. O problema não se encontra apenas na falta de tradição em se fazer temporadas mais longas, mas também na disponibilidade oferecida pelos espaços teatrais públicos, devido à alta rotatividade de espetáculos. “A Lei de Incentivo exige um mínimo de 30 apresentações, mas não há nada que impeça a produção de ficar mais tempo em cartaz, a não ser pela pauta das casas de espetáculo, que são muito apertadas”. Uma solução seria recorrer aos espaços teatrais particulares, mas as altas quantias a serem pagas pelo aluguel inviabilizam essa alternativa. Ocorre, então, o fenômeno das curtas temporadas, o que provoca equívocos como o curto período de apresentação da peça *A vida é cheia de som e fúria*, que mesmo tendo um bom público, encerrou suas atividades em Curitiba, partindo para realizar apresentações em outras cidades.

Ainda neste ano de 2001, o Teatro Guaíra disponibilizou seus serviços pela Internet. O sítio da instituição (www.tguaira.pr.gov.br) traz ao espectador internauta a agenda mensal dos quatro auditórios do teatro, com atualização constante. “O usuário pode optar pelo auditório, dia do mês ou relação completa dos eventos que estão em cartaz no teatro. Assim que a pessoa escolhe uma peça ou show, a tela

apresenta o dia, o horário e o valor do ingresso”. (*Gazeta do Paraná*, 23 mar. 2001). O sítio traz ainda informações sobre a história do Teatro Guaíra, relação de bailarinos, repertórios e coreografias. O público passa a ter, então, mais uma opção de divulgação dos espetáculos.

Porém, mesmo com a informatização que estava acontecendo não só no que dizia respeito à divulgação, mas também na bilheteria, uma fila enorme se formou em frente ao teatro. “O motivo é *O fantástico circo imperial da China*, espetáculo de acrobacias com mais de 3 mil anos de tradição”. (*Jornal do Estado*, 06 mai. 2001). Foram vendidos para este espetáculo três mil ingressos em um único dia, o que o jornal atribuiu ao fato de se tratar de um conhecido espetáculo e à matéria extensa que foi exibida pelo Fantástico, programa exibido pela emissora Rede Globo aos domingos.

Mas, felizmente, não foram somente atrações internacionais que levaram um bom público ao teatro. As quatro peças que compuseram *Os contemporâneos brasileiros – Nem tudo o que se tem se usa*, das curitibanas Andréa Lerner e Rosane Chamecki, *Trânsito* e *Orikis*, ambas da baiana Ana Vitória, e *Díptico*, do mineiro Tíndaro Silvano – programa que abriu a temporada do Balé Teatro Guaíra, tiveram uma boa receptividade do público, sendo *Orikis* a que mais provocou aplausos na platéia, devido a sensualidade que foi muito bem explorada na dança e no figurino. A boa receptividade do público ao programa que abriu a temporada 2001 do Balé Teatro Guaíra (BTG), Quinta-feira, superou as expectativas dos próprios bailarinos, especialmente por se tratar da noite de estréia, quando é natural alguma ansiedade. (*Gazeta do Povo*, 18 de abril de 2001).

Outra atração que mereceu destaque nos jornais pela receptividade provocada no público foi o musical *O segundo sopro*, com coreografia de Roseli Rodrigues. A peça foi considerada “impactante”, com “repertório renovado”: “O movimento durante a chuva no palco é o que mais impressiona e vem agradando, tanto crítica quanto público, por todo o Brasil, desde sua estréia no final de 1999”. (*Folha de São Paulo*, 23 ago. 2001). A peça, que trata dos sentidos espirituais dos elementos naturais como a água, o vento, a terra e o ar, impressionou o público com a técnica da aquaplanagem e, com o apoio da Embratel, via Lei Rouanet, esteve em Porto Alegre (RS), São Caetano (SP), Corumbá (MS), Campo Grande (MS), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), Recife (PE), João Pessoa (PB), Aracaju (SE), Maceió (AL), São Luiz (MA), Belém (PA), São Paulo (SP) e Joinville (SC). Ou seja, com o

espetáculo, a companhia (BTG) ganhou visibilidade não só no Paraná, mas também em outros estados.

O ano de 2001 foi marcado, portanto, com bons espetáculos que foram bem recebidos pelo público. Segundo a então diretora artística do Balé Teatro Guaíra, Suzana Braga, o grupo teve bons motivos para comemorar. “Primeiro pelos números expressivos que alcançou de público e de espetáculos nos últimos 12 meses [de 2001]. Segundo Suzana, esses números revelam índices internacionais e fazem dos integrantes do BTG os bailarinos mais atuantes do momento”. (*Indústria e Comércio*, 05 dez. 2001). De julho de 2000 a agosto de 2001, o BTG se apresentou em 15 estados brasileiros e dançou 99 espetáculos em 34 cidades, para um público de mais de 100 mil pessoas. “São números nunca antes sonhados que transformam a companhia do Paraná em recordista nacional de público e de apresentações”. (*Ibidem*).

Em 2002, com exceção do mês de janeiro, quando houve a oferta de poucos espetáculos em Curitiba, a programação teatral na cidade foi diversificada e intensa e também contou com um bom público. Verificando, por exemplo, a programação do Teatro Guaíra, percebe-se que a partir de março a agenda contou com espetáculos todos os meses, com poucos dias ociosos.

Segundo o jornal *O Estado do Paraná*, de 09 de janeiro de 2002, o teatro infantil esteve também em alta. Dois espetáculos produzidos em Curitiba por Regina Vogue e premiados em 2001, voltaram ao palco em 2002. *Aladim e o gênio da lâmpada* e *O menino rei* tiveram uma excelente recepção do público, sendo que este, exibido no Festival de Teatro de Curitiba e fazendo, depois, temporada no Teatro Fernanda Montenegro, teve um público superior a 15 mil pessoas. Para Regina Vogue, o teatro infantil tem tido o seu devido reconhecimento nos últimos anos e o seu grande valor é a formação de platéias.

Para o BTG, o ano de 2002 foi também positivo. Os bailarinos cumpriram um cronograma de quarenta e nove apresentações por treze cidades do país, levando a arte paranaense a um público estimado em 67,2 mil espectadores. Segundo dados apresentados pelo jornal *Gazeta do Povo*, de 14 de dezembro de 2002, o número de apresentações e o público tiveram um significativo aumento desde 1999, quando o BTG realizou apenas quatro apresentações para um público de 4,5 mil pessoas. Em 2000, foram trinta e oito apresentações para 43,5 mil pessoas, e em 2001, quarenta apresentações para 40 mil espectadores.

Portanto, de acordo com os artigos jornalísticos do período analisado – 2001 e 2002 – publicados em jornais, o público foi muito receptivo, comparecendo aos teatros, e houve um bom e variado número de espetáculos apresentados. Mas ainda houve falhas como as curtas temporadas – há a necessidade de longas temporadas dos espetáculos de sucesso – e a precária divulgação dos espetáculos. “Uma boa divulgação, evidentemente, ajuda a chamar as pessoas. Tenho constatado que, em muitos casos, há pouco público em apresentações de boa qualidade porque as pessoas em geral não ficam nem sabendo do evento”, diz Bernadete Zagonel. (*Gazeta do Povo*, 25 mai. 2001).

Anos 1980 e 2000, séculos distintos, momentos históricos e sociais também distintos. Cada década, com o seu panorama peculiar, originou uma determinada interpretação do poema “O grande circo místico”, dos espetáculos de mesmo nome e do balé como um todo, já que cada período contou com uma determinada repercussão teatral, com uma tendência do espetáculo, com um tipo de público. Leituras diferentes, recepções diferentes, todas oriundas de um determinado período histórico-social e do conhecimento de mundo de cada indivíduo e também de uma sociedade.

3.5 RECEPÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Os espetáculos (*O grande circo místico*) de 1983 e 2002, aquele uma leitura do poema de Jorge de Lima, este uma leitura não só do poema, mas também do balé de 1983, trazem, como o poema, os vazios a serem completados por seus leitores, que são convidados a intervir partindo do conhecimento de mundo que possuem.

O sucesso de público e crítica dos espetáculos pode ser verificado através de jornais e revistas de 1983 e 2002 que trazem aclamações às duas leituras do poema de Jorge de Lima, como obras-primas do Balé Teatro Guaíra e da composição musical para teatro realizada por Edu Lobo e Chico Buarque, concretizada na voz de exímios intérpretes.

Essas mesmas reportagens, pesquisadas no acervo da Biblioteca Pública do Paraná e no Departamento de Preservação e Memória do Teatro Guaíra, criado em 1984, trazem, já no título, as múltiplas linguagens presentes no espetáculo. “Mímica,

opereta e balé numa montagem inovadora musicada por Chico e Edu”; “Arte de juntar muitas artes num ‘grande circo místico’”; “Espetáculo total: ‘O grande circo místico’ vem aí com teatro, ópera, música, balé e poesia”; são alguns dos títulos que ressaltam essa diversidade de linguagens em um único espetáculo. E cada reportagem aborda de maneira mais intensa uma das linguagens, de acordo com a intenção do jornalista e do público alvo. Ora o balé recebe maior destaque, ora a arte circense ou o disco:

“O Grande Circo Místico” vale a pena. Primeiro porque mostra uma companhia dançando a mil, coesa, harmoniosa, tecnicamente mais apurada e transpirando um enorme prazer em realizar o espetáculo. Todos os bailarinos (que são 47, desta vez) mostram que sabem porque estão no palco e desempenham com o mais absoluto profissionalismo a sua função. (*Folha de São Paulo*, 25 mar. 1983).

A mágica alegria do circo, sem dúvida presente na estréia da temporada mística do Ballet Guaira em Lisboa, não chegou para transformar um espetáculo inteligente e original em algo inesquecível, conforme nos havia sido anunciado. (*Correio da manhã*, 25 fev. 1984).

Mesmo que não fique na história da estória da dança no Brasil como um dos mais importantes balés encenados, “O grande circo místico” ficará com um recorde: a sua trilha sonora, em disco, é, até este mês de março de 1983, a mais cara produção fonográfica realizada em nosso País. (*O Estado do Paraná*, 22 mar. 1983).

Na primeira citação, a ênfase da reportagem está no balé, na dança, no espetáculo produzido pelo Teatro Guaira. Já a citação retirada do Jornal *Correio da manhã* aborda a arte circense presente no espetáculo. O jornalista escreve sobre a mágica alegria do circo incorporada ao balé, fazendo, no entanto, uma ressalva à exímia qualidade do espetáculo que havia sido anunciada. E a última reportagem traz dados sobre o sucesso da trilha sonora do espetáculo, produzida por Edu Lobo e Chico Buarque.

Unânime também é a crítica que diz que o espetáculo é uma proposta de popularizar a dança, mais especificamente o balé: era o começo da tentativa de popularizar o balé, tradicionalmente uma área restrita a um público de elite. E, no momento, deu resultado. O público foi numeroso em todas as apresentações, o espetáculo tornou-se popular. Um jornal de Lisboa informa aos leitores sobre a dessacralização do balé, da mescla do clássico com o popular:

Quem o foi ver à espera de assistir a um bailado prodigioso, certamente ficou desiludido. Mas quem foi aplaudir o circo, extasiar-se com a música e divertir-se com a indumentária de cada nova personagem a aparecer em cena, apenas pode ter deixado a sala com um <<sorriso de orelha a orelha>>(…). (*Correio da Manhã*, 25 fev. 1984).

Já, com relação à facilidade ou dificuldade de compreensão do espetáculo, há divergências. Alguns jornalistas dizem que o espetáculo é de fácil entendimento ao público, porque “mostra um circo, um cenário aparentemente simples, lembrando ora um picadeiro, ora uma jaula ou um trapézio”. (*Jornal do Brasil*, 21 mar. 1983). A linguagem do circo já faz parte da cultura popular; daí o encantamento e a fácil compreensão do espetáculo. Essa é a visão trazida por várias reportagens da época, que vêem o místico como a magia da arte circense, das cores e das acrobacias.

O jornal *Diário de notícias*, de Portugal, vai além dessa concepção ingênua e simplista do místico. Traz na reportagem intitulada “Uma mensagem mística” alguns esclarecimentos sobre a poesia religiosa de Jorge de Lima e sobre o simbolismo dos elementos místicos presentes no espetáculo:

Ele (Jorge de Lima) fora um seguidor do simbolismo e das formas petrarquianas que acorrera, apressado, ao modernismo e andava então, com o sabor enraizado da sua origem alagoense, a trilhar os caminhos da poesia de inspiração religiosa... (*Diário de notícias*, 05 fev. 1984).

Além disso, focalizando a recepção do público, critica a falta de um programa com nota explicativa ou de uma apresentação do espetáculo no Coliseu por parte dos dirigentes:

Em primeiro lugar, faltou nas mãos do público um programa com um argumento. Ou, na falta deste (falta inédita, sem dúvida), alguém que fosse ao microfone ler uma nota explicativa da acção. Se, efectivamente, o contar desta aparece confuso para quem o conhece, para quem nada mais sabe dele tornar-se-á um quebra-cabeças. (*Ibidem*).

Sem dúvida, nos dois casos apresentados manifestam-se repertórios diferentes. Cada um dos jornalistas responsável pelas matérias que saíram nos jornais de 1983 tinha um determinado conhecimento de mundo e poucos mostraram compreender a essência da palavra “místico”. Raros foram os jornalistas que demonstraram reconhecer o místico, seja no poema de Jorge de Lima, seja no espetáculo *O grande circo místico*. Isso se torna evidente quando tratam o místico não como a busca do absoluto, como motivação de uma tendência artística, mas como o circo e sua magia, o que, sem dúvida, também faz parte do espetáculo. Mas há mais. Há as entrelinhas, os vazios iserianos, o que os jornalistas não foram capazes de preencher no momento.

E o público? Teria montado o “quebra-cabeça” citado pelo jornalista do jornal de Lisboa, *Correio da manhã*? A recepção do espetáculo pelo público foi registrada pelos periódicos com otimismo. Teatros repletos de espectadores, efusão de

aplausos, boa repercussão. O público das várias capitais onde o espetáculo foi apresentado compareceu aos teatros; porém, como compreendeu a estrutura da peça e preencheu seus hiatos, não é possível saber. Se o público teria compreendido o místico como a magia do circo, como grande parte dos jornalistas, ou se foi além; como atualizou o espetáculo, isso não foi possível analisar através dos jornais e revistas da época.

O sucesso do espetáculo, porém, foi incontestável. E se repetiu em 2002, quando uma nova montagem foi realizada pelo Teatro Guaíra. O espetáculo, sob direção de Suzana Braga, ganha uma nova coreografia criada pelo argentino Luis Arrieta e pela bailarina e coreógrafa carioca Dani Lima, além de novos cenários e figurinos de responsabilidade da carnavalesca e artista plástica Rosa Magalhães. E aos 200 mil espectadores da primeira versão, somam-se outros milhares, que novamente lotaram os teatros por onde a *trupe* passou. Segundo Naum Alves de Souza, autor do roteiro de ambas as versões, “a versão de 2002 conta com mais brilho, mais luzes, alegria, cores e sonoridade”. (*A Cidade*, 25 jul. 2002).

As alterações, segundo a equipe responsável pelo espetáculo, eram imprescindíveis, já que o momento histórico, social, econômico e, portanto, cultural, não é mais o mesmo de 1982, ano de criação da primeira montagem do balé. A arte, como não é estática, acompanha as mudanças do contexto em que está inserida, “se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida”. (ISER, 1996, p.11). Daí, a nova leitura do espetáculo. É o que explica a diretora da companhia Suzana Braga, em entrevista ao *Jornal do Comércio*, de Recife.

A dança brasileira mudou muito em 20 anos e o Guaíra também. Além disso, uma obra-prima como essa não pode ficar só na lembrança, precisa ser revivida. Pensamos em refazê-la com a cara de 2002, explorando conceitos atuais da dança. (*Jornal do Comércio*, 11 jul. 2002).

A leitura de 2002 acentua o caráter lúdico e circense do espetáculo. Mais atual e menos acadêmica, apresenta uma dança mais acrobática e uma coreografia realizada em dois níveis no palco – o solo e o ar.

“Sapatilhas para voar”. Esse é o título da reportagem trazida pelo jornal *O Estado do Paraná*, em 13 de junho de 2002, referindo-se à nova coreografia, que traz a mistura da dança tradicional com a contemporânea no palco. Os bailarinos, ensaiados por Dani Lima, que diz ter assistido à versão original quando criança, exploram o espaço aéreo do palco, promovendo uma sucessão de imagens. A

coreógrafa diz que se faz necessário “verticalizar o movimento de forma poética, sem pender para a acrobacia. A dança aérea contribuiu para dar o tom místico e sagrado que impregna a poesia do cristão católico, Jorge de Lima”. (*Folha da Bahia*, 19 jul. 2002).

Os bailarinos que desenvolvem a coreografia no solo também apresentam uma dança que mescla o tradicional com o moderno. É o que a bailarina Eleonora Greca, que atuou na primeira versão do espetáculo com o também bailarino Jair Moraes, afirma em entrevista ao jornal *O Globo*, quando fala da coreografia criada especialmente para homenagear a dupla na nova versão: “É bem diferente. Da primeira vez, eu dançava nas pontas dos pés; agora, entro em cena de tênis. Mas a alegria de participar é a mesma”. (*O Globo*, 28 jun. 2002).

Evoluções em arcos de ferro (liras) e em tecidos suspensos do alto do teatro e bailarinos suspensos por cordas e fios transparentes são as técnicas aéreas circenses contemporâneas usadas no espetáculo. Para Dani de Lima, a coreografia aérea emocionou e encantou o público, por atuar em seu imaginário:

Eu era trapezista da Intrépida Trupe. Um dia, a doutora Nise da Silveira estava na platéia. Ela me chamou num canto e me perguntou se eu sabia que o trapezista tinha um papel importante no imaginário popular. E disse que era por causa do sonho de voar. É a fantasia da liberdade. (*O Globo*, 28 jun. 2002).

Outro traço presente na versão 2002 é a liberdade, que ainda era um tanto ausente em 1983. A censura, que atuava também no meio artístico e proibiu a palavra “pentelho” na letra da música “Bailarina”, de Chico e Edu, agora não se faz mais presente. Desse modo, o vazio deixado pela palavra censurada na canção de 83 ganhou vozes. Os bailarinos proferem a palavra em coro.

Com relação ao repertório musical, o espetáculo ganhou 8 novas peças instrumentais, compostas por Edu Lobo, e mantém as dez canções originais, mudando, no entanto, duas das vozes da trilha sonora de 83: A música “A bela e a fera”, antes interpretada por Tim Maia, ganha uma versão falada com o ator Marco Nanini e “A história de Lily Braun”, antes cantada por Gal Costa, reaparece na voz da atriz Vanessa Garbelli.

O disco produzido em 1982 e lançado pela gravadora Som Livre em 1983 é substituído pelo CD reproduzido pela Velas em 1993, no qual foram incluídos dois temas (“Oremus” e “O tatuador”), porém, as duas edições se esgotaram. Somente

no final do ano de 2005, a trilha sonora, considerada um ícone da discografia brasileira, foi lançada novamente nas lojas do Brasil.

Outro ponto que chama a atenção na segunda montagem é o figurino. Criado pela figurinista Rosa Magalhães, deixa o palco colorido, contrapondo-se aos tons pastéis utilizados na primeira versão. Tanto o figurino como o cenário abusa de contrastes entre o preto e o branco, entre cores fortes e tecidos modernos. “Rosa utiliza o contraste entre o preto e o branco da aristocracia e o colorido do mundo circense para explorar as possibilidades imagéticas e poéticas de falar sobre o circo”. (*Folha da Bahia*, 19 jul. 2002).

A tecnologia também está presente no cenário que, na primeira montagem, era mais poético, convencional e, por que não, romântico. A segunda versão conta com os aparatos tecnológicos da modernidade:

A linguagem agora é parecida com a de videoclipe. O antigo era mais poético e romântico. Antes havia a brincadeira do circo, agora há a técnica do circo. Esse espetáculo tem a cara da nova geração, é *high tech* – diz a bailarina Eleonora. (*O globo online*, 27 jun. 2002).

E ainda há a questão de orçamento. Em 1983, o Teatro Guaíra contou com um orçamento bem inferior ao da leitura de 2002, e com divulgação precária – os próprios artistas a faziam no Largo da Ordem, inicialmente. O espetáculo de 2002 contou com o patrocínio de várias empresas, além do Governo do Estado, o que gerou uma verba bastante significativa no que diz respeito aos parâmetros nacionais.

Ao comparar-se os anos de 1983 e 2002, constata-se como são diferentes leituras de um poema, espetáculos que são criados e recebidos a partir de repertórios individual e coletivo advindos de um determinado momento histórico-cultural. Diferentes momentos, diferentes leituras e repertórios. “Se o leitor estrutura o texto graças às suas competências, então isso significa que no fluxo temporal da leitura se forma uma seqüência de reações, na qual a significação do texto é gerada”. (ISER, 1996, p.69). Porém, ambos os espetáculos compartilham de pontos em comum, já que o novo sempre surge do clássico. Contam com as múltiplas linguagens para retratar a história da dinastia circense Knie, o que é o pano de fundo do poema, já que a ênfase está no espetáculo e no místico – *O grande circo místico* é “uma das raras obras que reúne em seu contexto balé, ópera, circo, teatro, música e poesia” (*Folha de Londrina*, 13 jun. 2002). O espetáculo *O grande circo místico*, seja ele de 1983 ou de 2002, produz um impacto no olhar do espectador através das

cenar grandiosas construídas com as múltiplas linguagens. Esse impacto, aos poucos, relaciona-se “com o espectador pela afinidade sinestésica (...) e é desviado para algo que pode ser até mesmo intimista”. (*O Estado do Paraná*, 10 mai. 2002). São elementos que serão analisados nos próximos capítulos, que dizem algo mais ao espectador e propiciam os vazios iserianos, rompem com a continuidade do espetáculo, exigindo a participação do leitor que, por sua vez, acionando o seu repertório e considerando a *estrutura do texto* – nesse caso do espetáculo –, pode produzir os significados, pode preencher os hiatos.

Mas, independente do resultado do preenchimento desses vazios algo é certo: a intensidade da interação leitor-obra despertou a emoção em milhares de espectadores em todas as apresentações e o tema circense, que sugere algo mais popular e emocional, contribui para essa comunicação.

Ao final da apresentação de “O grande circo místico, produção do Teatro Guaíra, no Grande Teatro do Palácio das Artes, no Domingo passado, uma mulher se adiantou ao encerramento do espetáculo e, sem conter a emoção, foi até a beira do palco, mandou beijos, aplaudiu, numa explosão, numa demonstração explícita de alegria com o que tinha acabado de ver. Não estava sozinha, já que na platéia era comum o sentimento de deslumbramento e encantamento. (*Diário da Tarde*, 05 jun. 2002).

Sem dúvida, os espetáculos *O grande circo místico* romperam com a dança clássica e tradicional trazendo o novo e encantaram um público diferenciado, popularizando, de certa forma, a dança e também um espaço cênico como o Teatro Guaíra.

4 POEMA E ESPETÁCULOS: O CAMINHAR DE UMA LINGUAGEM À OUTRA

*Não vê que Deus até fica zangado
vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus
Chico Buarque – Edu Lobo*

Ano de 1983. Após 45 anos da publicação, o poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, transforma-se “num espetáculo salpicado de estrelas”. A interpretação do poema pelos compositores Chico Buarque e Edu Lobo, pelo coreógrafo Carlos Trincheiras, pelo diretor Naum Alves de Souza e pelo Balé Teatro Guaíra resultou em um espetáculo que marcou a década de 1980 e fez história no BTG.

Esse espetáculo contava com um cenário composto de tons neutros bem como o figurino, confeccionados com tecidos que variavam em tonalidades da cor pastel. A coreografia realizada pelos bailarinos era produzida exclusivamente no solo. O espetáculo de 1983 apresenta dois atos e 27 temas musicais, e a segunda versão do espetáculo, que data de 2002 – uma leitura do poema e da apresentação de 1983 – faz pequenas alterações no roteiro original de Naum de Souza. Os dois atos são mantidos, porém com temas musicais que ganham novas denominações e outros que são acrescentados, suprimidos ou tratados como uma espécie de “subtemas” de um tema maior, o que pode ser constatado no quadro comparativo abaixo:

Espectáculo de 1983	Espectáculo de 2002
Primeiro ato: 01-Tema de Burro Circo (Abertura) 02-Opereta da corte 03-Beatriz 04-Beatriz 05-Abertura do circo 06-Pantomina 07-Valsa dos Clowns 08-Opereta do casamento 09-Passagem do Burro Circo 10-Dança de Lily Braun 11-Intermezzo para Lily Braun 12-História de Lily Braun 13- Conversão de Lily Braun.	Primeiro ato: 01-Abertura I 02-Opereta da Corte A parada do circo 03-Beatriz e Frederico 05-O circo 06-Pantomima 07-Valsa dos Clowns 08-Opereta do casamento 09-Carrossel ----- ----- 12-A história de Lily Braun Interlúdio 13-Conversão.

Segundo ato: 14-Oremus 15-Meu namorado 16-O tatuador 17-Margarete entre as feras 18-Ludwig e os trapezistas 19-Sobre todas as coisas 20- Rudolf e os homens fera 21-A bela e a fera 22-Passagem de Margarete grávida 23-O circo místico 24-Dança dos banqueiros 25-Ciranda da bailarina 26-Levitação de Marie e Helene 27-Na carreira	Segundo ato: Abertura II 15-Meu namorado ----- 17-Margarete e as feras Margarete, Ludwig e Rudolf 19-Sobre todas as coisas ----- 21-A bela e a fera Anjo negro 23-O circo místico 24-Os banqueiros 25-Ciranda da bailarina 26-Levitação 27-Na carreira
---	---

Figura 2 – Temas musicais dos espetáculos de 1983 e 2002

As cenas que abrem os espetáculos de 1983 e 2002 marcam já a primeira diferença entre as duas apresentações: não somente o nome das músicas difere – “Tema de burro circo” (1983) e “Abertura I” (2002) – como também a temática. A cena da primeira montagem apresenta o elemento circense através da coreografia e do figurino, e a da segunda montagem traz uma espécie de *pot-pourri* do todo do espetáculo apresentado por um regente que abre as cortinas de *O grande circo místico*. Salvo as diferenças, a finalidade dos temas permanece: situar o espectador no ambiente que será apresentado pela peça, daí a importância do cenário, figurino e coreografia.

Com os demais temas musicais que divergem, o mesmo ocorre: as coreografias e nomes diferem nas duas montagens, mas a história, seus elementos e personagens permanecem, ainda que sejam apresentados sob diferentes perspectivas. Nos temas destinados às personagens Lily Braun e ao triângulo amoroso formado por Margarete, Ludwig e Rudolf, por exemplo, o desenrolar básico da trama é preservado, porém contado em um número maior ou menor de temas (quatro de Lily Braun no espetáculo de 1983 e três no de 2002, e oito do triângulo amoroso na primeira montagem e seis na segunda). Ainda referindo-se a Lily Braun, essa personagem é representada com um maior apelo ao corpo na segunda montagem. Isso porque cada diretor realiza a transposição da linguagem poética para o espetáculo de acordo com o momento histórico vigente, além de seu próprio repertório. Essas diferenças e semelhanças entre personagens, cenário, figurino,

coreografia dos espetáculos de 1983 e 2002 serão analisadas no decorrer no presente estudo.

A coreografia, o cenário e o figurino são diferenças que sobressaem nas duas leituras. A *performance* de 1983 contava com coreografias realizadas exclusivamente no solo, diferentemente da segunda versão. Acrescidas a estas, estavam as coreografias aéreas em 2002, nas quais os bailarinos contavam com o apoio de instrumentos como arcos, tecidos e cordas. Desse modo, a montagem na versão de 2002 interpretou o poema não somente como uma representação do místico, como uma poesia espiritualista, mas também circense. Deram o destaque ao circo, pano de fundo do poema, e com isso não apenas as coreografias ganharam certos aspectos circenses com os movimentos aéreos, mas tecidos mais leves e coloridos também invadiram o palco. O figurino de 2002 contava com cerca de 150 peças.

As roupas foram confeccionadas de todos os tecidos, principalmente, malha, *lycra* e *cotton*, como de costume para os bailarinos. A exceção ficou por conta da trupe de palhaços e outras cenas mais decorativas, como do carrossel que têm um ritmo mais lento e, por isso, apresentavam materiais caprichados. (<http://www.luzecena.com.br/artigo43.htm>)

O figurino, desse modo, tem como função caracterizar o meio social (neste caso, o circo), a época (1983 e 2002), a identificação de cada personagem (Beatriz como a mulher ideal, Lily Braun como a dançarina de cabaré), auxiliando na leitura do *gestus* social do espetáculo, segundo Roland Barthes, com suas “formas, cores substâncias e seu embricamento”. (BARTHES apud PAVIS, 2005, p.164).

Portanto, os espetáculos são diferentes interpretações que atuam sobre o poema de Jorge de Lima. Essas diferentes interpretações ocorrem devido ao repertório de cada indivíduo responsável pelo espetáculo, repertório esse que varia de acordo com o acervo pessoal e social de cada um. Afinal, os parâmetros da dança e o próprio modo de ler são diferentes nos dois momentos em que as peças foram criadas. Ou seja, a leitura implica repertório individual e coletivo, implica tempo histórico, condições sociais.

As diferentes interpretações de um mesmo texto são denominadas “releituras” por Umberto Eco (1989). Segundo o autor, as interpretações são sempre diferentes, ainda que nunca completamente novas. Isso porque sempre partem de algo que já existe, mas a inovação acontece na medida em que há a fusão da estética visual com a estética antropológico-cultural. Ou seja, a releitura é determinada pela

situação cultural em que surge e também pela recepção da obra interpretada. Essa recepção depende da interação entre o horizonte de expectativas do leitor e a estratégia textual. Portanto, “as aventuras da releitura são múltiplas, existem releituras que acentuam as potencialidades do texto, outras que a reduzem”. (ECO, 1989, p.108). Desse modo, as releituras não serão uma cópia da obra já existente, porque o novo está no olhar do espectador sobre o texto em questão. E é desse olhar marcado pelo horizonte de expectativas e pelo contexto histórico e social que surgirá a releitura.

Observa-se, então, que cada década recebeu o poema de Jorge de Lima de um modo. E são essas diferentes leituras de um mesmo texto a essência do estudo da Teoria do Efeito de Wolfgang Iser. O autor atribui essas diferentes leituras ao *horizonte de expectativa* (termo cunhado por Jauss) de cada indivíduo. Ademais, há o aspecto histórico da leitura. Segundo Roger Chartier, cada leitor produz uma “apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe” (CHARTIER, 1999, p.19), já que um texto é cercado por características presentes em sua própria estrutura e também por hábitos, convenções e saberes que vão se acumulando e se transformando a cada leitura, caracterizando as práticas leitoras. “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”, afirma Chartier. (CHARTIER, 1999, p.77). E cada suporte – a linguagem escrita e o palco ou cena, no caso deste estudo – permite usos, manuseios e intervenções do leitor de formas distintas.

É sobre a possibilidade de outras interpretações que atualizam a primeira montagem e o próprio poema, que fala em entrevista ao sítio “Luz e cena” a então diretora do Balé Teatro Guaíra, Suzana Braga.

Não tem nada da versão antiga, a não ser o momento em que a homenageia, na introdução do segundo ato. Não adianta colocar roupa velha. Isso fica legal em moda, mas não em dança. Não adianta pegar a coreografia que foi feita quando a Cia. tinha outro perfil, outros bailarinos. (<http://www.luzecena.com.br/artigo43.htm>)

Cada apresentação apropriou-se dos signos teatrais de um modo, criando e inovando. Afinal, as montagens mudam de uma época para outra e os atores e diretores dão, eles mesmos, signos diferentes a seus papéis. “Cada interpretação criativa de um papel, bem como cada criação independente em qualquer arte que seja, luta contra os signos tradicionais e no lugar deles estabelece novos signos”. (GUINSBURG et al., 2006, p.89).

4.1 ESPETÁCULOS E INTERPRETAÇÕES

Com o objetivo de verificar como os espetáculos de 1983 e de 2002 interpretaram o poema “O grande circo místico” (1938), quatro momentos equivalentes de cada montagem foram escolhidos, utilizando-se o seguinte critério: momentos em que elementos profanos surgiam, convivendo com elementos espirituais, abalando a busca do absoluto. A escolha resultou, portanto, em “A história de Lily Braun”, “Sobre todas as coisas”, “A bela e a fera” e “A dança dos banqueiros” (ou “Os banqueiros”, em 2002).

Outros dois momentos foram escolhidos, de acordo com um segundo critério: “Beatriz e Frederico”, por representar o início da busca da espiritualidade e “Levitação de Marie e Helene” (ou “Levitação”, em 2002), por se tratar do encontro da alma com a divindade, do momento em que a busca do absoluto, incessante em todo o poema, chega a seu ápice.

Antes de se iniciar a análise das letras das canções, no entanto, faz-se necessário elucidar a dificuldade de visualizar o todo dos espetáculos tomando como apoio apenas os vídeos acessados no Departamento de Acervo e História do Teatro Guaíra. Estes não reproduzem uma imagem nítida, principalmente a gravação de 1983, e há também o problema da distância da câmera com relação ao palco, além de sua posição fixa, que permite apenas esporádicos *zoom's*. Por esse motivo, a análise se deterá com mais ênfase nas letras das canções, nos figurinos, no cenário e nos movimentos mais significativos realizados no palco, visto que as imagens não possibilitam uma análise mais detalhada da coreografia e da iluminação dos espetáculos.

Feita a ressalva, passa-se agora a uma nota explicativa sobre a organização das letras das canções analisadas e, em seguida, à análise propriamente dita. Os temas musicais serão aqui apresentados segundo a ordem em que aparecem nos espetáculos e, com uma finalidade didática, as duas montagens serão ordenadas visualmente através do ano de apresentação – 1983 e 2002. Portanto, a primeira letra a ser analisada será “Beatriz e Frederico”, do espetáculo de 1983 e, seguidamente, o mesmo tema, conforme apresentado no espetáculo de 2002. E, para tanto, faz-se primeiramente a retomada dos versos do poema que originaram as interpretações.

mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps de que tanto se tem ocupado a imprensa. (LIMA, 1983, p.53).

Dos três versos citados do poema limano, surgem as adaptações para os espetáculos.

Espetáculo de 1983

O espetáculo de 1983 apresenta “Beatriz e Frederico” imediatamente após “Beatriz” (ou “A parada do circo”, em 2002), sendo este o momento em que Beatriz⁷ e sua família descem de um *trailer* e equilibram-se em uma “torre humana”, despertando a atenção (e posterior interesse) de Frederico. As personagens permanecem em cena quando tem início imediato a nova canção – “Beatriz e Frederico” –, e a ênfase é dada ao casal, que irá protagonizar o início da busca do absoluto. Por esse motivo estão posicionados no centro do palco, que é a perspectiva para onde o olhar do público se dirige, efeito esse que também pode ser alcançado pelo posicionamento da luz, que também dirige o olhar.

Frederico e Beatriz usam um figurino branco de tecido leve que ondula com a movimentação dos bailarinos, contribuindo com o clima místico que ocorre entre as personagens. Beatriz tem na cabeça uma espécie de véu, que, em harmonia com os movimentos suaves apresentados pela dança, dá à personagem um ar etéreo, característica também presente na canção, nas expressões “louça”, “éter”, “loucura”, “mentira”, “estrela”, “divina”, contribuindo para a construção de uma imagem de Beatriz como um ser extraterreno e atemporal.

Essa iteratividade de palavras contribui para que haja coerência e homogeneidade na canção, permitindo a concatenação semântica que constrói uma Beatriz etérea e próxima da perfeição. É o que A. J. Greimas denomina isotopia. O termo, criado pelo referido autor, apareceu pela primeira vez no livro *Semântica estrutural: pesquisa de método* (1966) e significa a recorrência de classemas responsáveis pela coerência de um discurso.

Essa combinação da variedade de signos (verbal, tratando-se da letra da canção, e icônico, referindo-se ao cenário, figurino, iluminação e coreografia) dá ao

⁷ Beatriz, nos espetáculos, representa a personagem Agnes do poema. Em uma entrevista, o compositor Chico Buarque atribui a mudança de nome à necessidade de encontrar um mais sonoro.

momento uma idéia de unicidade de sentidos: constrói Beatriz, mulher idealizada, sem contradições, próxima à perfeição. A associação desses signos intensificam o clima místico e também a imagem de Beatriz.

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz
 Se ela mora no sétimo céu
 Se ela acredita que é outro país
 E se ela só decora o seu papel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

Olha
 Será que ela é louça
 Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num arranha-céu
 Se as paredes são feitas de giz
 E se ela chora num quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me leva para sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz

Olha
 Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se o arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida

A canção é dividida em quatro estrofes, dentre as quais três apresentam a mesma estrutura. Iniciam com o imperativo “olha”, dirigido ao espectador, para colocar Beatriz em uma posição de destaque no olhar deste e o “eu” lírico – Frederico – faz indagações sobre a imagem que está vendo: “Será que é... + substantivo”. Essa estrutura é repetida nos versos três, quatro, cinco e seis dessas estrofes – paralelismo –, indicando algo incerto, como a expectativa que Frederico tem em relação a Beatriz. O mesmo ocorre com o condicional “se” repetido ao longo dos últimos versos das estrofes um, dois e quatro, enfatizando ainda mais essa incerteza acerca de um ser tão enigmático como Beatriz.

Corroborando o formal, tem-se o nome da personagem: a Agnes do poema limano é transformada em Beatriz por Chico Buarque. Nome derivado do latim *Beatrix*, significa bem-aventurada, aquela que faz os outros felizes, indicando uma pessoa bem disposta que alegra a si própria e aos outros. (<http://jornaldenomes.net/web/ver.php?nome=Beatriz>). Ao mesmo tempo, é também aquela que tem espírito crítico, capaz de distinguir o certo e o errado com muita clareza. Dessa forma, a personagem perde a unicidade de Agnes enquanto um ser puro (a etimologia está em *agnus*, cordeiro), e torna-se Beatriz, carregando no nome a multiplicidade: quer fazer felizes a todos, mas é ao mesmo tempo crítica, sublime e humana, como apresenta o poema: é estrela ou mentira, comédia ou divina, a vida da atriz? Ela vive no sétimo céu ou vive chorando num quarto de hotel?

Aqui, sétimo céu representa a proximidade com a perfeição. Na cultura judaica, o sete é considerado um número perfeito e, segundo o Alcorão, o mundo espiritual é dividido em sete camadas, sendo a sétima o trono de Alá. Para os cristãos medievais, o universo também era assim dividido e as sete camadas correspondiam às órbitas dos astros conhecidos. O sétimo céu seria a “Mansão dos Bem-Aventurados”, ou seja, o Paraíso.

Portanto, há na canção a hipótese de Beatriz viver no sétimo céu, ou seja, estar próxima à perfeição, ou viver num quarto de hotel, estando então carregada de humanismo e materialidade. Beatriz, enquanto criatura humana, traz em si a dualidade de sentimentos, é mundana apesar de trazer o estereótipo da mulher sublime e, mesmo não apresentando as contradições que tomam a personagem de Lily Braun, apresenta faces de um mesmo ser. É o primeiro elemento que apresenta ao espectador a convivência da matéria com o espírito, da tradição com a modernidade. E essas contradições presentes em Beatriz serão ainda reforçadas pelo ambiente circense, local onde se dará toda a história da busca do absoluto. O circo, pois, é um ambiente de ilusão, mas também material, onde estão reunidas pessoas que rompem com a idéia burguesa de trabalho enquanto seriedade, obrigação, responsabilidade e fator de produção. A personagem Beatriz assume a antinomia da mulher divina e sublime, mas é também repleta de materialidade, já que pertence ao ambiente circense, estando à margem da sociedade convencional.

A estrofe terceira difere da estrutura apresentada até então. Portanto, atrai a atenção por ser diferente. Essa é a noção de estranhamento, termo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski em *A arte como processo* (1917). O estranhamento

caracteriza-se como desautomatização, ou seja, reclama do leitor um maior desempenho para a percepção do mundo e a compreensão da linguagem, já que literatura é o resultado de um trabalho realizado sobre esta. Segundo Chklovski,

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte. (CHKLOVSKI, apud TODOROV, 1999, p.82).

Estranhamento, portanto, é o efeito especial criado pela obra de arte literária para distanciar o leitor em relação ao modo comum de apreender o mundo, inserindo-o no novo, que só é visível ao olhar estético ou artístico.

De fato, como a estrutura, o conteúdo da terceira estrofe também difere: o “eu” lírico suplica à mulher divina para o levar, para o ensinar a “não andar com os pés no chão”. Frederico quer afastar-se do mundo cotidiano e terreno, quer “sair do chão” rumo ao místico, à morada habitada por Beatriz, figura divina. Insatisfeito com a realidade cotidiana da corte imperial de dona Teresa, busca o desconhecido e é conduzido por Beatriz. Essa insatisfação é o primeiro elemento de intrusão que romperá com a estase, permitindo, assim, a ação no espetáculo.

Frederico Knieps, fundador do circo de mesmo nome, quer adentrar uma outra morada, a da busca do eterno, do sonho, do mistério. Para tanto, pede que Beatriz o retire do cotidiano, ou seja, da profissão que teria que seguir na sociedade da qual faz parte: na corte de dona Teresa, Frederico teria que seguir os passos do pai, tornando-se médico também. Esse afastamento da realidade – imposição social – é representado no tema “Opereta da corte”, que antecede o tema “Beatriz”. A canção conta os cuidados que Frederico – o pai – dispensava aos doentes da corte, dos unguentos e medicinas que preparava até ficar enfermo. Foi então que chegou o momento de Frederico – o filho – substituí-lo, na condição de descendente e sucessor: com uma atuação masculina, representando o pai, há na canção o pedido de que Frederico seja leal e guarde bem e com saúde a família imperial. É neste momento que a inaptidão do filho para a medicina é delatada:

Gente, que rapaz diferente
Quando olhava o doente desandava a cuspir
Quase não podia ver sangue
Se vestia de gaze e não parava de rir
Dava cambalhota em palácio
Se falou que provava de um estranho elixir
Fato é que roubou um cavalo

E num galope insensato foi-se embora por aí

Frederico não queria a realidade da corte: ansiava pelo desconhecido e foi em busca do mistério num galope insensato. Com Beatriz fundou um circo, que é múltiplo como a personagem: traz o significado do mundano e da busca do místico ao mesmo tempo.

Beatriz e Frederico representam a repetição de um par romântico clássico, sendo, por isso, um estereótipo do mocinho, sua musa e o amor que os une. A Beatriz de Chico Buarque faz uma referência à musa de Dante Alighieri, de mesmo nome. Beatriz é o nome da mulher celebrada pelo poeta medieval italiano em algumas de suas obras. Em *A divina comédia* (1321), poema épico, ela é quem guia Dante na chegada ao céu. O diálogo não se encerra no nome da musa, tem continuidade. E o paraíso, como o circo místico de Frederico, é dividido em duas partes: uma material e outra espiritual. A parte material consiste em nove círculos (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno), no céu das estrelas fixas e no céu cristalino – o último círculo da matéria. Ainda no paraíso material, Beatriz guia Dante:

Eis vi que à esquerda Beatriz fitava
 Olhos no sol: jamais águia afrontara
 Tanto desse astro o lume, que o ofuscava.
 Como o raio, que a luz de si dispara,
 Reflete outro, que preto retrocede,
 Qual romeiro, que à volta se prepara,
 Esse ato, com que assim Beatriz procede,
 Meu se tornou nos olhos infundido,
 E o fitei mais que a um homem se concede.
 Muito do que é na terra defendido,
 No Paraíso é dado à humana gente,
 A quem fora por dote prometido.
 Fitar o sol não pude longamente,
 Mas assaz para o ver fulgir no espaço,
 Qual ferro, que do fogo sai candente,
 Eis cuidei ver um dia, ao mesmo passo,
 Luzir com outro, qual se Deus fizera
 Do céu um sol segundo no regaço.
 (ALIGHIERI, 1999, p. 359)

É possível estabelecer uma relação entre a Terra de Dante e a corte – nestes locais Dante e Frederico não tinham o discernimento do todo – e entre o lugar sagrado e o circo, locais onde se deu a convivência do mundano com o místico, onde a busca pela divindade teve seu início. As personagens abandonam o lugar-comum tão arraigado nas tradições e imposições sociais para buscar o novo, a apreensão de algo maior que a realidade. Essa é a busca do transcendente vivida pela humanidade, pelo circo do mundo.

Vale ainda ressaltar a seguinte passagem:

O teu espírito anda errado
 Com falso imaginar: estarias vendo
 O que não vês, se houveras afastado.
 Enganas-te na terra achar-te crendo:
 O raio tão veloz do céu não desce,
 Como tu que para o céu vais ascendendo.
 (Ibidem, p. 360).

Como a personagem Dante, Frederico não está mais andando com os pés no chão. Retirou-se da corte, ou seja, da unicidade. Beatriz apresentou-lhe um mundo de possibilidades, um mundo múltiplo onde convivem o profano e o sagrado. É o mundo em que vive a espécie humana.

No céu das estrelas fixas, Dante é interrogado pelos santos sobre suas posições religiosas e filosóficas. Chega, então, ao céu cristalino e adquire uma nova capacidade visual, tendo agora condições para compreender o mundo espiritual. Então, pode sentir o amor divino emanado diretamente de Deus, “o amor que move o Sol e as outras estrelas”. (ALIGHIERI, 1999, p. 361).

Frederico também é guiado por Beatriz e é com o casal que a busca da divindade tem seu início. E essa busca tem continuidade com os outros membros da dinastia Knieps. Quem adquire um novo olhar sobre o mundano e o sublime e tornam-se capazes de compreender o místico são as gêmeas Helene e Marie. São elas que levitam e sentem o amor divino, sem, no entanto, abandonar a matéria. É o que será apresentado em um outro momento desse estudo.

A canção portanto, traz idéias contrárias que se completam, pois constituem o ser humano. No espetáculo, há uma coreografia suave, com gestos de carinho, como o toque no rosto de Frederico, dado por Beatriz, e com a troca de olhares e sorrisos perceptíveis ao público das primeiras fileiras ou ao *zoom* da filmagem. Beatriz ensina Frederico a *não andar com os pés no chão*.

Espetáculo de 2002

No espetáculo de 2002, “A parada do circo” e “Beatriz e Frederico” são momentos que ocorrem de um modo contínuo e, por esse motivo, destacam-se os dois. Alguns elementos são de maior relevância, como a corda bamba, o movimento de descida de Beatriz e a ambientação do palco. Beatriz está fora do solo, em uma estrutura de ferro que representa uma corda bamba – esta faz indicação tanto ao

circo, enquanto espaço de realidade e sonho, quanto à divindade correlacionada à personagem. Frederico está no plano terreno e Beatriz desce de uma posição de ascendência ao encontro do fundador do circo Knieps e dança para ele que, estático, observa-a maravilhado, reação que a filmagem do espetáculo bem revela.

O cenário é iluminado em azul e surgem luzes que representam nuvens brancas, tornando o ambiente místico. A iluminação em tons de branco e azul tem como efeito a representação do céu. E o céu, segundo a visão cristã, é o lugar para onde vão os justos, é o local que retrata o paraíso, a felicidade suprema. É esse cenário místico que corrobora a caracterização de Beatriz enquanto um ser místico e elevado e enfatiza o momento do encantamento, quando Frederico começa a viver a busca dos mistérios da vida, tendo Beatriz como guia.

Analisando essa canção em ambos os espetáculos (1983 e 2002), observa-se que a relação de Agnes (Beatriz) e Frederico, que é sugerida de modo pontual pelo poema – “mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, / com ela se casou” (LIMA, 1983, p.53) – é interpretada pelas montagens como natural e impregnada de uma atmosfera romântica propiciada pela suavidade da coreografia, pela iluminação do palco e pelo figurino delicado. Beatriz é vista como a mulher do romantismo: pura e sensível. É apresentada de modo lírico e sentimental, segundo o olhar e a emoção individual de Frederico. Há, portanto, todo o sentimento da personagem Frederico nos espetáculos. Esse sentimento está ausente no poema, no qual Beatriz (Agnes) é focalizada sob a perspectiva de uma terceira pessoa, não sob o olhar apaixonado de Frederico. E com esse deslocamento de foco, obtêm-se nas montagens matizes mais íntimas e pessoais e uma aproximação do público com Beatriz. Afinal, o espectador vê Beatriz através do olhar de Frederico.

É, portanto, com a combinação de signos (música, cenário, figurino, iluminação, coreografia, atores...) que Beatriz, Frederico, a relação entre ambos e o ambiente circense podem ser apreendidos como a representação do sagrado e do profano, concomitantemente. O signo no teatro tem a função de representar outras realidades. Segundo Honzl, “todas as realidades do palco [...] são realidades que representam outras realidades”. (GUINSBURG et al., 2006, p.127). E todos os signos presentes no teatro são artificiais, ou seja, são criados com a finalidade de representar algo, de comunicar, tendo dois objetivos: caracterizar as personagens e o lugar da ação e participar da ação dramática. (Ibidem, p.74).

Outro momento dos espetáculos destacado para a análise é quando surge o primeiro obstáculo na procura do místico: Lily Braun – a grande deslocadora.

“E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado”
(LIMA, 1983, p.53).

Esses são os versos do poema de Jorge de Lima, interpretado pelos espetáculos como um empecilho. Lily Braun é um elemento “detonador” (BALL, 1999) que rompe com a estase inicial, originando, assim, a ação da peça, já que esta se dá na busca da superação dessa intrusão, para encontrar novamente a estase.

Espetáculo de 1983

O espetáculo de 1983 apresenta esse elemento detonador (Lily Braun) por meio de quatro momentos: “Dança de Lily Braun”, “Intermezzo para Lily Braun”, “História de Lily Braun” e “Conversão de Lily Braun”.

No primeiro momento, as bailarinas – Lily e suas colegas de profissão – dançam no palco que tem uma espécie de biombo negro ao fundo e uma mesa e cadeira, apresentando o espaço que, ao mesmo tempo, também as apresenta: o cabaré. O cenário, enquanto signo, representa o lugar social, determinando, assim, a ação das personagens no espaço e no tempo. (GUINSBURG et al., 2006, p.111).

Saem do palco as bailarinas e permanecem Lily Braun, com um vestido negro de grandes fendas e brilhos e um de seus sapatos de salto nas mãos, e Oto, que a olha com densidade. Rapidamente, a mesa do cabaré ganha adereços que a transformam em uma penteadeira, signo que sugere, juntamente com o sapato nas mãos da dançarina, que Lily Braun está em seu camarim. Deste modo, o cenário e a coreografia com movimentos sensuais demonstram como o adjetivo “grande deslocadora” que caracteriza a personagem no poema limano foi interpretado pelo espetáculo: Lily Braun é uma dançarina de cabaré. E são o movimento no palco, a coreografia, os gestos e a expressão facial que funcionam como signos que criam a atmosfera de sensualidade desse momento do espetáculo.

Como num romance
O homem de meus sonhos
Me apareceu no dancing
Era mais um
Só que num relance

Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom

Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz
E voltou
Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul
Minha visão
Foi desde então ficando flou

Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilingüindo toda
Ao som do blues

Abusou do scotch
Disse que meu corpo
Era só dele aquela noite
Eu disse please
Xale no decote
Disparei com as faces
Rubras e febris

E voltou
No derradeiro show
Com dez poemas e um buquê
Eu disse adeus
Já vou com os meus
Numa turnê

Como amar esposa
Disse ele que agora
Só me amava como esposa
Não como star
Me amassou as rosas
Me queimou as fotos
Me beijou no altar

Nunca mais romance
Nunca mais cinema
Nunca mais drinque no dancing
Nunca mais cheese
Nunca uma espelunca
Uma rosa nunca
Nunca mais feliz

“A história de Lily Braun”, canção com oito estrofes, demonstra a rapidez e a intensidade do crescente interesse que surgiu entre o casal. Utiliza-se de vocábulos mais sensuais, recorrentes em um cabaré (“chuparam”, “comia”, “decote”, “febris”).

Tem-se, como em “Beatriz”, a isotopia, ou seja, a recorrência de palavras que apresentam Lily Braun como a “deslocadora”. E há ainda os estrangeirismos (“cheese”, “dancing”, “star”, “please”, “scotch”, “flou”, “blues”), que sugerem um ambiente de sofisticação. Na canção, a maioria dos elementos são oriundos do inglês – com exceção de *flou*, palavra de origem francesa. O inglês é a língua franca do contato internacional, o que se deve ao “sucesso da empresa imperial britânica e norte-americana da qual o Brasil sempre foi cliente servil”. (GARCEZ; ZILLES apud FARACO, 2004, p. 22). As palavras estrangeiras se sobressaem na canção, “já que o inglês não é língua usada na vida diária por nenhuma comunidade brasileira” (Ibidem, p. 22), sendo claramente uma língua estrangeira. Dessa forma, os estrangeirismos chamam a atenção conferindo ao ambiente – o cabaré – e, por conseguinte à Lily Braun, uma identidade exótica. Tanto a dançarina como o cabaré são exóticos aos olhos da sociedade burguesa, já que fogem aos padrões estabelecidos.

Nessa canção, o amor não é sublime como em “Beatriz”, e sim mais carnal. E mostra uma personagem, que como o *clown*, tem sob os estereótipos da sedutora dançarina de cabaré um ser humano com sonhos comuns a outras mulheres. É a dançarina de cabaré, que sonha com uma vida comum, com um amor burguês, como o que aparece no cinema. De certa forma, o relacionamento de Lily com Oto representa a busca do desconhecido, mas não da divindade, do eterno, como é a relação de Beatriz e Frederico. As personagens buscam algo que julgam transcender o espaço que conhecem: Oto busca o *dancing*, o cabaré, e Lily Braun, ao contrário, busca um amor fora do mundo carnal e de sedução do qual faz parte inicialmente. Nota-se essa busca por algumas expressões do poema: “romance”, “homem de meus sonhos”, “como no cinema”, “anjo azul”, esta uma referência à dançarina de cabaré Lola, do filme “O anjo azul” (1930), de *Der Blaue Engel*.

No filme, Immanuel Rath é professor de Literatura Inglesa em um Colégio e é respeitado e temido pelos alunos. Certo dia, descobre que seus alunos estão freqüentando o Anjo Azul, o cabaré onde se apresenta Lola. O professor vai até a boate para surpreender seus alunos e acaba fascinado por Lola. Nesse instante, começa a decadência de Immanuel: estando com Lola, rompe com os padrões e costumes estabelecidos pela sociedade, deixando de ser respeitado por seus alunos e sendo afastado da escola. Casa-se com a dançarina e segue Lola e os colegas dela na realização de shows. Como sua esposa, passa a viver à margem da

sociedade. No entanto, sofre com isso, sente-se desmoralizado e, quando retorna à sua cidade natal para nova apresentação no cabaré Anjo Azul, sente tamanho desgosto por rever seus conhecidos e certificar-se de tudo o que precisou abdicar para se casar com Lola. Então, caminhando com dificuldade, segue até a escola onde lecionava e morre sentado na sua mesa, em sua sala de aula, o que demonstra que jamais conseguiu deixar o mundo do qual fazia parte.

O mesmo acontece com Lily Braun. Como Lola, ela é a deslocadora, é quem perturba a ordem estabelecida na sociedade. Oto, como o professor, se encanta pela dançarina. No entanto, não é Oto quem abdica de seus valores burgueses, mas é Lily Braun quem adentra esse outro mundo e não se adapta a ele, o que está dito nos versos da canção “uma rosa nunca / nunca mais feliz”.

Enquanto Lily Braun é uma representação de Lola, a dançarina do Anjo Azul, Oto é possivelmente uma referência ao imperador Oto III, que restaura o império em 962 na Alemanha e na Itália e apóia a Igreja em sua empresa de transformação e cristianização da sociedade de então. Tem-se, então, nessas personagens, um contraponto. A comparação tem valor por contrastar mundos e ideologias diferentes, em que um dos amantes sai derrotado.

A canção focaliza o encontro de Lily Braun com Oto através da visão da personagem feminina, que descreve o olhar de Oto como arrebatador e penetrante, associando-o metaforicamente a uma câmara fotográfica, para o que utiliza vocábulos como “zoom”, “fotografia”, “cheese”, “close”. A fotografia, como uma imagem da realidade, tem como efeito a idéia de um olhar, de uma perspectiva sobre o real. Nesse caso, o romance iniciado no cabaré é apresentado ao espectador sob a perspectiva de Lily Braun. É a visão da dançarina sobre o cabaré e sobre Oto que é elucidada.

A letra da canção dá ênfase ao olhar, que é representado pela lente da câmara fotográfica. Essa lente representa o olhar das personagens sobre o romance que vivem. E esse olhar muda quando se deparam com o desconhecido que estavam buscando: a visão de Lily Braun sobre Oto não será a mesma depois do casamento. Com o matrimônio, o ambiente de sedução e paixão vivido no cabaré deixa de existir: “Nunca mais / romance / Nunca mais cinema / Nunca mais drinque / No dancing”. E o olhar de Oto sobre Lily também é alterado quando esta se torna sua esposa: o marido não vê mais Lily como a sedutora dançarina, “Como amar esposa / Disse ele que agora / Só me amava como / esposa / Não como star”.

Essa mudança ocorrida em Oto e em Lily acontece por causa da relação matrimonial. Oto retira Lily Braun do centro ao qual pertence – cabaré – e Lily desestabiliza os costumes sociais que Oto representa. No espetáculo, a dançarina é apresentada como sendo a “deslocadora” que aparece no poema de Jorge de Lima. Essa interpretação deve-se ao significado atribuído à própria palavra – “deslocadora” é aquela que tira do lugar que se encontrava, que nega o que já está posto, que desvia. E a “deslocadora” é representada pela dançarina de cabaré, pela vedete. Essa expressão “grande deslocadora” é um vazio no texto de Lima, e é apreendido segundo o *repertório* do leitor. Os leitores-produtores dos espetáculos interpretaram esse *vazio* como uma vedete, já que historicamente a mulher que desloca é a que rompe com os padrões estabelecidos pela sociedade, principalmente no que se refere à libido.

Depois que o cristianismo foi instaurado, a mulher teve de seguir um padrão de comportamento que tinha o objetivo de “abafar a sexualidade feminina que, ao arrebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas”. (ARAÚJO apud PRIORE, 2007, p.45). A mulher devia estar sujeita ao pai, irmão e marido, representando a superioridade masculina, e “estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado”. (ARAÚJO apud PRIORE, 2007, p.46). Sendo assim, já que a mulher partilhava da essência de Eva, deveria ser controlada.

Lily Braun coloca-se fora e acima desses limites, foge ao controle social e assemelha-se a Eva. Com a luxúria desmedida vivida no cabaré, a dançarina encarna o perigoso emblema da desordem social.

Já Oto é o signo representativo da sociedade, dos valores sociais vigentes, da tradição, da convenção social. Por esse motivo, no desfecho da canção, toda aquela volúpia, romantismo e sedução do início se esvaem. O passado de Lily Braun é deixado para trás bem como o *dancing*, tão sedutor como foi num primeiro momento. Isso é representado metaforicamente pelas rosas amassadas e pelas fotos queimadas por Oto. Tem-se, portanto, elementos de oposição e ao mesmo tempo semelhantes nesse momento do espetáculo: cabaré e circo, Lily Braun e Oto. O cabaré e Lily Braun são signos do que está à margem da sociedade e Oto e o circo representam a sociedade com os seus valores e tradições.

Assim, o matrimônio como uma representação dos padrões aceitos pela sociedade, afastou as fontes de prazer – romance, cinema, drinque, (atração carnal) –, o que é evidenciado pelo advérbio de negação “nunca”, repetido ao longo de cinco versos. E Lily Braun, que via no casamento uma forma de ascensão ao mundo burguês, torna-se uma “rosa” infeliz.

É interessante destacar o final desse momento do espetáculo. A canção se encerra com Lily Braun agarrada a Oto. Os bailarinos saem do palco ainda representando: Lily atrás de Oto, procurando recuperar o seu amor. É a evidência de que a busca não tem fim: o ser humano, representado aqui por Lily Braun e Oto, está sempre buscando o desconhecido, algo que transcende o cotidiano, o que representa as mudanças no tempo e na dança da vida.

O último momento dedicado a Lily Braun (“Conversão de Lily Braun”), é a sua conversão. Ao desistir de sua vida no cabaré para se casar com Oto, opta pelos valores vigentes na sociedade burguesa e passa a fazer parte dela. E é com esse clímax que se encerra o primeiro ato da peça de 1983, bem como a da segunda versão.

Espectáculo de 2002

A interpretação de 2002 apresenta Lily Braun em três momentos: “A história de Lily Braun”, “Interlúdio” e “Conversão”. Com o início da canção, já apresentada acima, entram dois bailarinos com calça negra e justa, imitando couro, e camisa regata vermelha. No fundo central do palco, sob luz e gelo seco, com um misto de sedução e mistério, sai de um grande cilindro de vidro Lily Braun. Os bailarinos deixam o palco e a atenção do público volta-se com exclusividade à personagem feminina. Com cabelos vermelhos presos ao alto, meia-calça, salto alto e uma espécie de *baby-doll* negro, além das luvas da mesma cor, a dançarina surge representando com a combinação desses signos a sensualidade, o profano, a “deslocadora”.

O figurino dos bailarinos determina na apresentação “o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião, [...] situação material da personagem, seus gostos e certos traços do seu caráter”. (GUINSBURG et al., 2006,

p.109-110). Evidentemente, o vestuário anuncia a posição social à qual pertence Lily Braun.

O corpo – tanto o feminino como o masculino – é exaltado, bem como a virilidade e o culto ao belo, seguindo os padrões do início do século vigente. E, outra vez, há a concordância entre coreografia, iluminação e figurino: esses elementos criam um ambiente mundano, no qual o corpo é cultuado.

Do alto, sobre Lily Braun, desce um bailarino que fica suspenso no ar por um tecido branco. Apresenta movimentos que o definem como um anjo. É o contraponto sagrado, numa mesma cena, o que torna mais evidente a condição demasiada mundana vivida pela dançarina. O anjo é um símbolo a ser apreendido pelo espectador, é um vazio a ser preenchido. Para isso, segundo Iser, o espectador deverá acionar o seu *repertório*. O anjo e a dançarina são elementos opositivos e, com isso, o espetáculo obtém como efeito a idéia de convivência do sagrado e do profano ainda que se trate de um ambiente mundano como o cabaré. Lily Braun é personagem contraditória. O bem, representado pelo anjo, e o mal, representado pela sua condição de dançarina de cabaré mostram a contradição e complexidade dessa personagem.

Em seguida, de um modo contínuo, uma música instrumental anuncia o “interlúdio”. É tênue a separação entre as músicas. Mais um bailarino entra, com um figurino distinto dos demais. Corre pelo palco, circundando as personagens em cena. É Oto, que envolve e domina a vedete por meio da paixão. Esse movimento é também um hiato que exige uma leitura do espectador para que ocorra a continuidade do texto. Oto é um elemento excêntrico, que desestabiliza, desvia e afasta do centro. Nesse caso, a personagem desestabiliza Lily Braun, a afasta do meio em que se encontra (o cabaré) para torná-la sua esposa, inserindo-a, portanto, na sociedade burguesa e nos padrões nela vigentes.

Esse momento é finalizado com um instrumental que se assemelha a um canto litúrgico, marcando o início da “Conversão” de Lily Braun. Essa conversão representa a passagem de um estado a outro: a personagem tem de sofrer uma transformação para se tornar a esposa de Oto e para viver uma nova realidade. Essa conversão não é natural, o que pode ser percebido pelos movimentos da dançarina: há uma queda, gestos bruscos, e o ato da força, quando Lily agarra-se a Oto. Isso demonstra a dificuldade da transformação, da passagem do conhecido para o desconhecido.

Nesta segunda interpretação (2002), Lily Braun apresenta uma sensualidade maior e as demais dançarinas, colegas de profissão de Lily, são substituídas por homens másculos e sequiosos pelo corpo da personagem. É o modo de ler que atualiza a primeira interpretação e inscreve o espetáculo no seu tempo. Afinal, no século XXI, o erótico, a sedução e a paixão mais evidente marcam não só a arte, mas todas as linguagens.

Cada sociedade, cada cultura percebe o corpo de uma forma no decorrer da história. Surgem, assim, os padrões de beleza, de sensualidade, de saúde e de postura corporal. Segundo Daolio, “no corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca”. (DAOLIO, 1995, p.53).

Historicamente, na Grécia Antiga, o corpo era valorizado pela sua saúde e sua capacidade atlética. Os prazeres (sexo, bebida e comida) eram permitidos, havendo apenas algumas normas de conduta para evitar os excessos. É na Idade Média que surge uma nova concepção de corpo. A Igreja prega a supremacia da alma, que deve prevalecer aos desejos e prazeres da carne. O corpo passa a ser visto como proibido, culpado e perverso, necessitando ser dominado. No Renascimento, o corpo passa a ser pesquisado e explorado. Aparece e é valorizado nas artes, o que não significa a libertação do corpo, mas uma forma de o conhecer melhor para o controlar. Afinal, o corpo precisava ser disciplinado para o trabalho, um dos primeiros indícios da sociedade capitalista que começava a se formar.

A industrialização aproximou ainda mais o corpo à técnica e à tecnologia. O homem moderno tem como visão o progresso e o corpo precisa adaptar-se para isso: precisa ser saudável para produzir, e precisa adaptar-se aos padrões de beleza vigentes para melhor consumir. Atualmente é ainda o discurso científico que explica o culto ao corpo. É esse discurso que está posto em jornais, revistas e programas televisivos. Em nome da saúde do corpo abre-se espaço a uma indústria do corpo: salões de beleza, clínicas de estética, academias, spas, butikues, alta costura, revistas, clínicas médicas, hospitais. E mais o corpo está em evidência na mídia e na arte. O corpo está a serviço da sociedade capitalista, pronto para produzir e consumir. Mostrando o corpo saudável, forte e belo se incentiva a produção e o consumo. Daí tanta evidência do corpo na atualidade.

Já o casamento de Lily Braun com Oto é interpretado da mesma forma pelos espetáculos: um rito de passagem. Lily Braun, a deslocadora, retirando Oto do

centro, transforma-o e é por ele transformado. Com o surgimento do cristianismo, a mulher devia obediência ao pai e, depois, ao marido, a libido feminina foi considerada perigosa e por isso passa a ser reprimida e a virgindade foi valorizada. Lily Braun rompe com os padrões sociais cristãos. É com esse elemento de ruptura da ordem estabelecida que se casa Oto.

Outro momento da peça que apresenta o desejo carnal como elemento que põe a busca pelo eterno em perigo é “Sobre todas as coisas”. Essa passagem é a interpretação desses versos de Jorge de Lima:

Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
da pele dela o desejo dele. (LIMA, 1983, p.53).

Margarete havia tatuado a Via-Sacra em seu corpo, uma atitude de aceitação da divindade e seus princípios. Desse modo, o ato sexual passou a ser visto como profano; afinal, trata-se de um prazer carnal, que afasta a alma da busca do eterno e Ludwig, marido de Margarete, “nunca mais a pôde amar”, ou seja, não mais pôde ter relações com ela. O ato sexual, portanto, de acordo com o poema que reflete os princípios da corrente espiritualista de 1930 é um símbolo da volúpia e do profano.

Segundo as leis da Igreja e do Estado – este não era laico e tinha o catolicismo como religião oficial – o sexo tinha como objetivo a procriação, não o prazer, que deveria ser reprimido, principalmente em relação à figura feminina. A mulher era comparada a Eva, que induziu Adão ao pecado. Desse modo, a libido deveria estar permanentemente controlada, como revela Paulo de Tarso:

Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia [...]. Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou doutrine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade”. (TARSO apud PRIORE, 2007, p.46).

Ela deve permanecer longe da luxúria e da sedução. Quanto ao homem, também não devia cometer excessos com sua mulher. São Jerônimo prescreveu que se portar como amante com a própria mulher era escandaloso, já que tinha que cumprir o papel de marido. Enfim, “moderação, freio dos sentidos, controle da carne, era o que se esperava de ambos [casal], pois o ato sexual não se destinava ao prazer, mas à procriação de filhos” (ARAÚJO, apud PRIORE, 2007, p.52).

A seguir será analisada a interpretação dada pelos espetáculos aos versos de Jorge de Lima, que fazem referência à relação sexual entre marido e mulher.

Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela o desejo dele.
(LIMA, 1983, p.53).

Espetáculo de 1983

A primeira montagem traz uma cortina representando a entrada do circo, a lona onde convivem a magia e o mundano. Esse era o cenário. Cinco bailarinos estão em cena, iluminados todo o tempo por uma luz baixa em tom dourado, quando a música começa.

Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem Ihe quer bem
Não vê que Deus fica até zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus

Ao Nosso Senhor
Pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
Se tudo foi criado - o macho, a fêmea, o bicho, a flor
Criado para adorar o Criador

E se o Criador
Inventou a criatura por favor
Se do barro fez alguém com tanto amor
Para amar Nosso Senhor

Não, Nosso Senhor
Não há de ter lançado em movimento terra e céu
Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel
Pra circular em torno ao Criador

Ou será que Deus
Que criou nosso desejo é tão cruel
Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
E esses vales são de Deus

Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem Ihe quer bem
Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus

A canção é um verdadeiro questionamento sobre a visão cristã acerca de Deus. Nas seis estrofes da letra da música, o “eu” lírico, ou seja, a personagem de Ludwig, levanta questionamentos sobre Nosso Senhor, sobre as leis da Igreja e da sociedade. O criador do céu, da terra, do macho, da fêmea, do bicho, da flor e do desejo teria produzido todo esse esplendor para o adorar, o amar, circular em sua

volta, serem propriedades suas? O “eu” lírico não está de acordo com a divisão bem e mal, sagrado e profano, o que é demonstrado com sua indagação acerca do amor. Deus não teria inventado a criatura para que se resignasse apenas ao amor sublime. Recusado pela esposa, Ludwig questiona o fato de não a poder mais amar, já que o ato sexual, na visão cristã, não é fonte de prazer, mas de procriação. Novamente, sugerindo que o amor é espiritual e também carnal, a contraposição e a convivência do sagrado e do profano aparecem no espetáculo.

O primeiro verso traz um canto de desespero, de apelo a uma força maior e também de questionamento: “Pelo amor de Deus”. E dá seqüência a outros versos que indagam a posição do Criador, que deu o desejo ao homem, mas não permite a relação enquanto prazer. Esse questionamento presente no espetáculo não aparece no poema de Jorge de Lima, nem nos versos que foram acima citados, nem no todo do poema. Na visão cristã dos espiritualistas não havia dúvidas acerca de Deus e do prazer enquanto profano. A montagem retirou, portanto, essa visão cristã e a atualizou em uma sociedade em que o prazer é componente indispensável.

Na última estrofe, repete-se o que é cantado na primeira. Afirma-se que Deus fica zangado vendo alguém “abandonado pelo amor de Deus”. Com essa expressão, Chico Buarque faz um jogo com as palavras: refere-se ao abandono pelo amor físico da mulher e ao abandono pelo amor do Pai, que criou o homem, a mulher e o desejo e considera o prazer sexual como profano. A canção, portanto, é um questionamento sobre o bem e o mal, sobre a existência do maniqueísmo, sobre a oposição entre sagrado e profano.

O maniqueísmo foi uma doutrina criada no século III pelo persa Mani ou Manes, sobre a qual se criou uma seita religiosa que teve adeptos na Índia, China, África, Itália e Sul da Espanha. Segundo essa doutrina, o Universo foi criado e é dominado por dois princípios antagônicos e irreduzíveis: Deus ou o bem absoluto, e o mal absoluto ou o Diabo. E é esse o princípio que é discutido na canção, que na quarta estrofe nega que o prazer seja um mal absoluto, um pecado, já que foi criado por Deus: “Não, Nosso Senhor / Não há de ter lançado em movimento terra e céu / Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel / Pra circular em torno ao Criador”.

Não há o mal absoluto, já que tudo foi criado por Deus, que representa o bem. Santo Agostinho, que foi inicialmente maniqueísta, passou a combater a heresia dessa teoria metafísica, embora permanecesse impregnado de uma concepção dualista que contrapunha o homem a Deus, as trevas à luz.

Se as coisas perderem tudo o que tem de bom, deixarão de existir [...] Logo, elas passariam a ser nada, se fossem privadas de todo o bem. Donde se segue que, na medida em que existirem, são boas: o que significa que todas as coisas são boas, pelo fato de existirem. Aquele mal, portanto, cuja origem e natureza eu procurava, não é, de maneira nenhuma, uma substância. Se ele fosse uma substância seria uma bem, e não um mau. (AGOSTINHO apud JAMES & BERGSON, 1989, p.126).

Assim como nos dois momentos que foram analisados anteriormente – Beatriz e Lily Braun – Margarete e Ludwig apresentam, portanto, o bem e o mal, o sagrado e o profano como constituintes do circo do mundo. Freud teorizou que o indivíduo é resultante de dois princípios psíquicos opostos que lutam entre si: os princípios de prazer ou do gozo e o de realidade. Sendo assim, o bem e o mal constituem o ser humano.

Em “Sobre todas as coisas”, os bailarinos representam Margarete, Ludwig, o Anjo Branco (o bem) e o mal. O Anjo Branco e o mal afastam o casal e impedem o contato mais íntimo entre eles. Os dois bailarinos representantes do mal saem do palco no início da música, para retornarem mais tarde, levando Ludwig do palco. As personagens vestem roupas claras, com exceção do mal, que se apresenta em calças compridas com tonalidade mais escura. O anjo e o mal têm, no espetáculo, o mesmo significado da Via-Sacra no poema limano, tatuada em Margarete por ela mesma: são signos representativos da razão, da consciência, do real, das leis sociais estabelecidas pelo Estado e pela Igreja. O mal e o anjo seriam o contraponto do desejo, do instinto, do princípio do prazer analisado por Freud. Por esse motivo, afastam o casal, impedindo a união de corpos.

No entanto, o espetáculo apresenta um contraponto não só entre o corpo (instinto) e o consciente, como faz Jorge de Lima utilizando-se da Via-Sacra como o símbolo do sagrado que rechaça o mundano, o profano. Há também o contraponto no próprio consciente: o mal e o Anjo Branco. O espetáculo interpreta a Via-Sacra como leis sociais que regem, punem e reprimem o instinto. Entretanto, no próprio consciente há a convivência do bem (Anjo Branco) e do mal (bailarinos vestidos de cor escura). São essas duas forças que determinam as ações do circo do mundo, desde que o homem instintivo e passional foi sendo dominado pela consciência e a razão.

Porém, a razão não consegue determinar a totalidade dos atos humanos. Para Freud, os princípios de prazer e de realidade regem as ações do indivíduo. Na psicanálise de Sigmund Freud, o princípio de prazer significa o desejo pela

gratificação imediata. Esse desejo leva o indivíduo a agir buscando o prazer e evitando a dor. Já o princípio de realidade caracteriza-se pelo adiamento da gratificação. O ser humano aprende a suportar a dor e a adiar o prazer, passando a se reger menos pelo princípio de prazer e mais pelo princípio de realidade. Respeitar esse princípio significa respeitar as normas e leis sociais ao executar uma ação. No entanto, o indivíduo estará sempre sujeito a ser dominado pelo instinto quando “sua submissão à emoção torna-se extraordinariamente intensificada, enquanto que sua capacidade intelectual é acentuadamente reduzida”. (FREUD, 19--, p.113).

A coreografia suave, com a qual Ludwig tenta aproximar-se de Margarete e esta dele – a aproximação só ocorre quando o Anjo Branco está distante –, torna-se mais sensual no momento em que a música fala dos “vales onde jorra o leite e o mel”, ou seja, dos vales do prazer, do despertar do desejo. Esses versos da canção fazem uma referência ao “Cântico dos Cânticos”, versículo 11, capítulo 4:

Teus lábios, ó esposa, destilam o mel;
há mel e leite sob a tua língua.
O perfume de tuas vestes
é como o perfume do Líbano.
(*Bíblia*, 2006, p.829).

“Cântico dos Cânticos” é um livro com apenas oito capítulos, que integra as Sagradas Escrituras. O texto do Antigo Testamento, atribuído a Salomão, foi escrito originalmente em hebraico e, segundo Ângela Lago, seus comentaristas oferecem diferentes interpretações: “a de que se trata de epitalâmios, cantos nupciais, celebrando a união de Salomão com a filha do rei do Egito, ou de élogos, que cantam os amores entre um pastor e uma pastora”. (LAGO, 1992, s/p). Alguns teólogos interpretam o texto ainda como uma alegoria ao amor entre Deus e Israel, ou entre Cristo e a Igreja. Essa multiplicidade de interpretações é compreendida pelo Frei Luis de León, em sua obra *Vérsion y Exposición de El Cantar de los Cantares* (1943), como resultante das dificuldades que se têm de ver em todos os escritos nos quais se traduzem as grandes paixões ou afetos.

Esse sentimento de paixão e afeto, em “Cântico dos Cânticos”, tem, portanto, conotação espiritual – se for compreendido como o amor entre Deus e a Igreja – e também material, enquanto um canto nupcial. A canção, fazendo referência a esse livro bíblico, mostra o amor e seu limiar entre razão e instinto, o estreito limite entre o bem e o mal, entre a consciência e o impulso.

Espectáculo de 2002

Na interpretação de 2002, quando a música tem início, há três bailarinos no palco: Ludwig, Margarete e o Homem Fera. Ludwig gira em uma corda suspensa da face superior do teatro e, em seguida, cede seu lugar ao Homem Fera, que gira e adormece (deita no solo em sua coreografia). A corda traz ao imaginário do espectador o ambiente circense, mas também o desejo de ascensão de Ludwig – a personagem quer despertar o desejo da esposa – e, quando está unida ao corpo de Ludwig, representa a ligação com o oculto, ou seja, com o desconhecido buscado por toda a dinastia Knieps. A corda simboliza ainda

a união entre os homens, a solidariedade universal, o poder dos deuses em ligar e desligar as forças do mundo e o destino dos homens. Associada ao arco, a corda é um símbolo de força feminina, que resulta não da matéria em si, mas do esticar da corda. O deus Varuna possui uma corda com a qual estabelece a ligação com o mundo. (www.infopedia.pt/\$corda)

Pensando na corda enquanto um símbolo de força feminina, é possível traçar uma relação com Margarete. Ela apresenta-se indiferente ao desejo do marido. Demonstra esse desprezo ao ficar quase todo o tempo de costas para Ludwig e para o público e também com seu figurino, um *collant* branco que traz uma cruz vermelha na altura do tórax. Nesta versão de 2002, a cruz é uma interpretação da Via-Sacra tatuada na pele de Margarete, presente no poema limano. É essa cruz que impede uma aproximação do casal, sendo um signo das normas sociais cristãs, da consciência. A cruz domina o instinto do ser humano, afastando e adiando o prazer.

A cruz é um dos símbolos mais antigos. Ela representa, segundo Koch, a união dos conceitos de divino, na linha vertical, e mundano, na linha horizontal. (Koch, 1995). Novamente o bem e o mal, o consciente e o instinto são confrontados e apresentados como constituintes do ser humano, nesse caso Margarete e Ludwig.

Na apresentação de 2002, Margarete permanece indiferente ao desejo de Ludwig, ato que difere a leitura que as duas versões apresentam do poema de Jorge de Lima. No espetáculo de 1983, ela também deseja o marido, com ele quer ter relações, mas é impedida pelo Anjo Branco – o símbolo sagrado que a afasta de Ludwig – e este tem as “pulsões” como obstáculos que o afastam da esposa. Já a versão de 2002 apresenta Margarete como uma figura indiferente ao carnal, à matéria, ao desejo do marido. Ela mostra-se completamente indiferente, o que pode ser notado na coreografia e nas expressões faciais. Porém, não é tomada por

completo pela razão, já que traz na cruz a convivência do sagrado e do profano. Desse modo, Margarete também não é una, como também não o são as demais personagens de *O grande circo místico*.

Essa diferença apresentada pelos espetáculos de 1983 e 2002 pode ter ocorrido pela ênfase dada pela segunda adaptação aos versos “A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre / quis entrar para um convento”. Há ainda o fato de o papel da mulher ser ainda mais atuante na sociedade do século vigente. Desde o fim dos anos 1970, os movimentos femininos vêm interpelando a sociedade e formulando princípios sociais e jurídicos sobre a igualdade de gênero. Nos anos 1980 “ocorre uma revisão da imagem social da feminilidade. Difundem-se novas proposições que reafirmam o princípio da equidade entre os sexos e são debatidas modificações na ordem cultural e jurídica”. (GIULANI apud PRIORE, 2007, p.649). Certamente, esses novos princípios de igualdade de gênero estão ainda mais consolidados no século XXI, quando acontece a segunda interpretação do poema.

O próximo tema a ser analisado é “A bela e a fera”, que traz outro elemento detonador – um intruso – que, como Lily Braun, rompe com a estase. É Rudolf, o homem fera, que surge nos seguintes versos limanos:

Então o *boxeur* Rudolf que era ateu
E era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
(LIMA, 1983, p.53).

Espetáculo de 1983

Margarete, na versão de 1983, está sobre um palco (um cubo branco) vestida de maneira sensualmente atraente – sobre o *collant* uma espécie de corpete preto – quando a canção tem início. Novamente o figurino funciona como signo representativo da personagem e da atmosfera de sedução que é criada no palco.

Ouve a declaração, oh bela
De um sonhador titã
Um que dá nó em paralela
E almoça rolimã
O homem mais forte do planeta
Tórax de Superman
Tórax de Superman
E coração de poeta

Não brilharia a estrela, oh bela
Sem noite por detrás
Tua beleza de gazela
Sob o meu corpo é mais

Uma centelha num graveto
 Queima canaviais
 Queima canaviais
 Quase que eu fiz um soneto

Mais que na lua ou no cometa
 Ou na constelação
 O sangue impresso na gazeta
 Tem mais inspiração
 No bucho do analfabeto
 Letras de macarrão
 Letras de macarrão
 Fazem poema concreto

Oh bela, gera a primavera
 Aciona o teu condão
 Oh bela, faz da besta fera
 Um príncipe cristão
 Recebe o teu poeta, oh bela
 Abre teu coração
 Abre teu coração
 Ou eu arrombo a janela

A personalidade de Rudolf é traçada na canção já na primeira estrofe, com vocábulos como “titã”, referindo-se a cada um dos gigantes que, segundo a mitologia grega, pretenderam escalar o Céu e destronar Zeus, “tórax de Superman”, atentando para o seu aspecto de força e virilidade física e “coração de poeta”, para destacar o seu romantismo. A referência ao “titã” e ao Superman traz à canção a convivência do antigo e do moderno e mais: há ênfase no tórax da personagem dos quadrinhos, ou seja, o culto ao corpo, característica tão arraigada na sociedade atual.

O corpo é uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, através do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. (DAOLIO, 1995, p.25).

Desse modo, o “titã”, símbolo de vigor e virilidade física da Grécia Antiga, e o Superman, personagem dos quadrinhos, desenho animado e filmes, mostram que embora cada cultura e cada tempo tenha sua concepção de beleza, a força e a virilidade marcam o antigo e o moderno.

E é nesta primeira estrofe que o primeiro contraponto surge: Rudolf tem vigor e energia e, ao mesmo tempo, coração de poeta. Essa dualidade da personagem é demonstrada também com a imagem da besta fera *versus* o príncipe cristão. E a própria Fera que, no conto de fadas *A Bela e a Fera*, escrito pelos irmãos Grimm no

livro *Contos para a infância e para o lar*, publicado em 1812, tem uma imagem dúbia: aparentemente é uma fera, mas, na realidade, é um príncipe que foi enfeitado.

Tem-se, nessa canção, algumas imagens que merecem ser exploradas. Margarete, a Bela, é uma referência à Santa Margarete de Antioquia, uma das santas mais populares da Idade Média, que combateu os assédios indesejados do prefeito romano Olíbrio. É, levada à prisão, onde é atacada por um dragão que a engole viva. “Mas o poder da santa é grande demais, e ele não consegue digeri-la: regurgita-a sã e salva”. (WARNER, 1999, p.293). Como a santa, Margarete também é objeto de desejo da fera, bem como a Bela do conto de fadas, que busca sua verdadeira natureza no contato com o desconhecido, com o mistério, com a ameaça representados pela fera.

A fera é a representação do desejo masculino, da sexualidade que precisa ser controlada, domesticada através da civilidade. A fera pode ser ainda concebida “como um princípio da natureza presente em todo ser humano, homem ou mulher, jovem ou velho, e as histórias afirmam a bondade intrínseca e a necessidade de sobrevivência holística da bestialidade”. (Ibidem, p.315).

Na segunda estrofe, a fera demonstra que completa a bela, ou seja, Margarete, como a noite faz com as estrelas. E a canção segue com imagens de sedução, que vão delineando o perfil de Rudolf, o homem-fera: “Tua beleza de gazela / sob o meu corpo é mais”; “O sangue impresso na gazeta / Tem mais inspiração”; “Ou eu arrombo a janela”. É com esse último verso que a canção é encerrada, trazendo novamente a duplicidade de sentido: Rudolf pede à Margarete que o converta, o receba (“Oh, bela, faz da besta fera / Um príncipe cristão / Recebe o teu poeta, oh bela / Abre o teu coração”). Mas o pedido é descaracterizado com o último verso: “Ou eu arrombo a janela”. A violação de Margarete, descrita no poema pelos versos “Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu / e era homem fera derrubou Margarete e a violou”, é interpretada na música com o ato de “arrombar a janela”, uma metáfora para a penetração.

Rudolf mostra-se poeta e fera, romântico e violento, monstro e príncipe. Essa dualidade opositiva presente no ser humano, segundo Sigmund Freud, é histórica. A humanidade do homem mergulha em um passado animal. O homem era agressivo, belicoso, violento e cruel, o que não diferia o bicho homem das feras. É a civilização que “constitui um processo a serviço de Eros [símbolo do desejo na psicanálise], cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois

ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade”. (FREUD apud SUGIZAK, 2005, p.74). Nietzsche atribui a repressão da agressividade que dominava o homem à violência da fundação originária do Estado. Surgido da guerra e da imposição do agressor sobre os vencidos, o Estado institui e executa leis, aplica penas e assegura a ordem social, tornando inofensivos os desejos de agressão daqueles a quem submeteu e escravizou. No entanto, o Estado de Nietzsche ou a civilização de Freud não extinguem a agressividade, que continua inerente ao ser humano, embora admita agora a possibilidade de ser controlada. Os instintos agressivos, mortais, e guerreiros, continuam a manifestar-se livremente voltando-se para fora, agora canalizado “para as formas civilizadas da violência, tal como a rivalidade entre os partidos, entre os artesãos, entre os atletas, entre os artistas, entre os oradores, entre os sábios, entre os sofistas e entre os filósofos”. (NIETZSCHE apud SUGIZAK, 2005, p.75).

Desse modo, o instinto é governado pelas leis sociais, mas convive com a razão no ser humano. Rudolf traz essa dualidade: é fera, representação da agressividade, mas também príncipe, quando a agressividade é controlada pela civilização, pelas leis do Estado. O príncipe é outra imagem explorada pela canção. Simboliza a primazia entre seus iguais, a juventude e a radiância, é a idealização do homem no sentido da beleza, do amor, da juventude e do heroísmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.744). É, portanto, o contraponto do instinto e da bestialidade representados pela fera.

Com a canção, Rudolf adentra o palco com um figurino que realça o seu corpo viril, corroborando as imagens do “titã” e do Superman que aparecem na letra da canção e, sob uma luz em tons de vermelho, o Homem Fera dança com Margarete com movimentos sedutores, que demonstram prazer, sedução e provocação mútua. A cor vermelha no palco chama a atenção por ser uma cor quente, por isso transbordante de vida, agitação e força, e traz à memória do leitor um ambiente de ostentação, de sedução. Essa cor é a imagem “de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante”. (Ibidem, p.945).

Momentos depois, aparece, então, no palco, a pulsão que castigará Rudolf, representando o contraponto do profano, o controle que as regras sociais exercem sobre o desejo. O bailarino está com uma calça negra, fitas desta cor amarradas nos punhos e expressão assustadora. O preto, aqui, é opressivo, é a cor da condenação

e da renúncia à vaidade desse mundo. (Ibidem, p.741). A pulsão, então, retira Margarete dos braços de Rudolf e, com a imposição de uma das mãos, atira o Homem Fera ao solo, arrasta-o pelo chão e o faz ceder no fim da canção.

A coreografia representa a luta entre o instinto e a razão, luta essa que acompanha o homem desde o surgimento do Estado e suas leis. A canção demonstra o controle que as normas sociais exercem sobre o sujeito, reprimindo o desejo, o instinto, em pró da razão. É essa razão que controla o desejo de Rudolf.

Espetáculo de 2002

Na versão de 2002, com o início da canção, adentram o palco sete bailarinas, dentre as quais está Margarete, que se posiciona no centro. A bailarina toma essa posição no palco para que seja um destaque no olhar do espectador. Todas estão vestidas com um *collant* branco com uma cruz vermelha impressa na parte da frente, na altura do tórax, o mesmo figurino apresentado por Margarete. Como na canção “Sobre todas as coisas”, a cruz está novamente presente no figurino das bailarinas. É o símbolo da convivência do sagrado e do profano, dualidade que vigora no todo do espetáculo.

As bailarinas ficam imóveis e entra o Homem Fera. Com uma coreografia sedutora e imponente, Rudolf caminha entre elas, exaltando sua masculinidade, assediando-as. Então, uma a uma, as mulheres vão sendo molestadas, ação que é representada pela lenta queda das bailarinas ao solo. Margarete também é violada. A canção termina, portanto, com a conquista da fera. Nesse espetáculo, é o instinto que prevalece à razão. As leis impostas pelo Estado não são suficientemente fortes para dominar o impulso.

Freud, no seu livro *Além do princípio do prazer* (1920), denomina esse impulso sexual que se sobressaiu à consciência de Eros – o deus alado do amor na mitologia grega, que procura “manter juntas as partes da substância viva, aproxima as células umas das outras no organismo multicelular, procura a perpetuação e a renovação da vida”. (NIETZSCHE apud SUGIZAK, 2005, p.74).

Considerando o poema, é possível perceber que o espetáculo de 1983 não contempla o verso “e era homem fera derrubou Margarete e a violou”, enquanto que o espetáculo de 2002 não atenta para o verso “Quando acabou, o ateu se converteu, morreu”. São diferentes interpretações de um mesmo texto. A primeira montagem dá

maior ênfase à punição, ou seja, às leis que estabelecem os valores sociais, que reprimem o desejo, o instinto. Já a segunda montagem traz a sexualidade como um sentimento maior que a razão, que o controle aplicado pelas regras vigentes na sociedade.

Esse diferencial entre as duas montagens vem uma vez mais mostrar que as interpretações são atualizadas levando-se em conta o repertório do diretor bem como o tempo histórico e social em que elas são realizadas. Na segunda montagem, a valorização da sexualidade corrobora o culto ao corpo, a atenção que o corpo recebe da mídia, da ostentação do corpo esbelto e saudável e da sexualidade aflorada.

O último elemento de oposição à busca do eterno seriam os banqueiros, que aparecem nos versos 29 e 30 do poema: “Mas o maior milagre são as suas virgindades / em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado”.

A virgindade é um conceito importante na tradição cristã, instaurado no século V enquanto renúncia do sexo antes do matrimônio. A mulher deveria seguir o exemplo da Virgem Maria, que com o corpo imaculado, teria sido escolhida para ser a mãe de Jesus por seu perfeito ascetismo. A pureza passa a ser, portanto, fundamental para a mulher, uma vez que a honra feminina é determinada pela ausência do homem até o casamento. “Ser virgem e ser mãe” constituía-se no supremo ideal da cultura cristã,

em contraposição à “mãe puta”, a maior degradação e ofensa possível da qual todas desejavam escapar. E, assim, mulheres abandonadas expunham suas vidas em práticas abortivas toscas e apressadas, outras se desfaziam do recém-nascido nas situações mais trágicas. [...] Outras que arriscaram viver sua sexualidade, com outro parceiro que não seu marido, foram assassinadas em nome da “legítima defesa da honra”. (SOIHET apud PRIORE, 2007, p.391).

Vê-se, em seguida, como os espetáculos interpretaram os versos de Jorge de Lima que destacam o valor cristão da virgindade.

Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
(LIMA, 1983, p.53).

Espectáculo de 1983

No palco de 1983, estão Marie e Helene em seus *collants* brancos, cor que simboliza a pureza, quando um tema instrumental que transmite uma sensação de gravidade e medo tem início. Não é necessário acrescentar uma letra à melodia para que o espectador perceba a profundidade do momento. Entra, então, um banqueiro, vestindo calça, camisa, capa e cartola negros. O figurino do banqueiro apresenta-o como um indivíduo que conserva uma posição privilegiada, que detém o poder e tem *status* social. Marie e Helene procuram fugir, mas entram outros dez banqueiros, cinco de cada lado do palco. As irmãs vão para o fundo do palco em fuga, mas adentram o círculo dos banqueiros e são lançadas ao alto, depois atiradas ao solo e três banqueiros posicionam-se sobre cada uma, de pernas afastadas, e pulam seguidamente, representando, com o movimento, o ato sexual. Novamente são lançadas ao alto, separam-se, voltam à frente do palco, unem-se e caem ao solo. A queda representa a soberania do masculino e daquele que detém o poder na sociedade em relação ao feminino e ao oprimido. A canção, então, termina.

Nesse momento do espetáculo, há diversos elementos opositivos. Marie e Helene são o primeiro deles. Helene faz alusão a Helena de Tróia, personagem da mitologia grega que provoca a guerra de Tróia, descrita por Homero em *Ilíada*. Filha de Zeus, o deus do Olimpo, possuía a reputação de mulher mais bela do mundo. Foi alvo da cobiça de muitos homens, teve muitos pretendentes, e escolheu Menelau como seu marido. Foi, no entanto, raptada pelo rei troiano Páris, desencadeando dessa forma a guerra de Tróia. Em *Ilíada*, recebe epítetos como “a divina mulher”, “a divina criatura”, “de peplo elegante”, características que ressaltam sua beleza, como o faz também o seguinte trecho do Canto III:

Os chefes, pois, dos Troianos, na torre se achavam reunidos.
Ao perceberem Helena, que vinha apressada para eles,
Uns para os outros, baixinho, palavras aladas disseram:
“É compreensível que os Teucros e Aquivos de grevas bem feitas
por tal mulher tanto tempo suportem tão grandes canseiras!
Tem-se, realmente, a impressão de a uma deusa imortal estar vendo”.
(HOMERO, 1996, p.80).

A bela Helena de Tróia foi pouco a pouco descendo de seu pedestal mitológico e de filha de Zeus converte-se numa traidora, numa esposa adúltera, “numa impudica, mulher de ‘muitos maridos’, uma concubina de reis e de príncipes”. (BRANDÃO, 1991, p.129).

Helena / Helene, portanto, traz em si características profanas: beleza, cobiça, inveja e desejo. É demasiadamente mundana, o oposto de Marie, uma representação da Virgem Maria, mãe de Jesus, e é descrita na *Bíblia*, em Mateus, capítulo 1, como jovem donzela virgem, verdadeiramente devota e corajosa.

Eis como nasceu Jesus Cristo: Maria, sua mãe, estava desposada com José. Antes de coabitarem, aconteceu que ela concebeu por virtude do Espírito Sando.

(...)

Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, que se cahamará Emanuel, que significa: Deus conosco.

Despertando, José fez como o anjo do Senhor lhe havia mandado e recebeu em sua casa sua esposa.

E, sem que ela a tivesse conhecido, ela deu à luz o seu filho, que recebeu o nome de Jesus. (*Bíblia*, 2006, p.1285).

Segundo à Igreja Católica, a Virgem Maria está associada aos seguintes dogmas: maternidade divina, por ser a mãe de Deus; virgindade perpétua, já que foi virgem antes, durante e depois do parto; santidade absoluta, por ser cheia de graça durante toda a sua existência; imaculada concepção, pois foi concebida sem a mancha do pecado original e assunção aos céus, referindo-se à elevação de Maria em corpo e alma aos céus. Portanto, Helene representa a mulher profana, e Maria, a mulher sagrada e virtuosa.

São também elementos opositivos as mulheres – Helene e Marie – e os banqueiros. Há aqui a divisão de classes quanto ao gênero e à posição social. Os homens são aqui superiores às mulheres, que devem a eles submissão. “As mulheres estejam sujeitas aos maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja”. (ARAÚJO apud PRIORE, 2007, p.46). É o homem, portanto, que representa Cristo na sociedade, sendo o detentor da racionalidade e da inteligência, enquanto a mulher é marcada pelo instinto, como bem descreve Aranha:

Ao valorizar a intuição feminina, na verdade a contrapomos ao homem racional, capaz de elaborações intelectuais mais refinadas. Ao defini-la como sensível e amorosa, a consideramos passiva e presa fácil das emoções, enquanto o homem é agressivo e empreendedor. Ao atribuir a ela o altruísmo, exigimos o abandono de si, mas ao tronar-se um “ser-para-outro”, tem facilitada sua submissão. (ARANHA, 1996, p.91).

Têm-se também o fator da posição ocupada na sociedade. Os homens de cartola representam a classe dominante, enquanto as mulheres são estigmas da classe dominada. Essa divisão de classes é uma característica marcante da sociedade burguesa e capitalista enquanto contexto no qual o poema e os espetáculos foram produzidos. Para que exista a sociedade burguesa, faz-se

necessária a concentração de bens em mãos de uma classe social e a presença de uma outra classe que tenha a força de trabalho como único meio de subsistência. Dá-se, dessa forma, a relação de poder, de domínio de uma classe – os banqueiros – sobre a outra. Segundo Karl Marx, o capital está nas mãos de poucos, “constituindo o cume de uma pirâmide absolutamente separada da base. [...] A base, sustentada pelo trabalho, pela ‘força de trabalho’, iria alargando-se horizontalmente, crescendo em proporções imensas”. (MARX apud CATANI, 1995, p.56).

A interpretação de 1983, portanto, lê os versos limanos como uma problematização da virgindade enquanto determinação da dignidade da mulher, enquanto atrativo e exigência masculina e social. Contrapõe também o profano e o sagrado com Marie e Helene. O espetáculo realiza ainda uma leitura social das relações de gênero e de classes sociais, apresentando os elementos opostos homem e mulher, dominantes e dominados.

Espetáculo de 2002

Em 2002, “Os banqueiros” apresentam uma coreografia com mais leveza. Entram no palco dois bailarinos vestidos de preto, enquanto Marie e Helene representam, com a coreografia, brincar uma com a outra. As irmãs brincam de roda, dão cambalhotas e parecem ignorar o perigo que os banqueiros representam. Portam-se com ingenuidade – representada pelas brincadeiras e pelas roupas de criança, saia e *collant* brancos. Como no todo do espetáculo, o figurino apresenta e caracteriza as personagens. A cor branca representa um momento transitório, é a cor daquele que vai mudar de condição. “É símbolo de afirmação, de responsabilidades assumidas, de poderes tomados e reconhecidos, de renascimento realizado, de consagração”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.143). Essa cor, representa, portanto, o momento de ascensão, o alcance do desconhecido pelas irmãs. E o branco está em oposição ao negro das roupas dos banqueiros, que representam a opressão. Aqui, o preto está associado ao inconsciente, “a tudo o que contraria ou retarda o plano de evolução desejado pelo Divino”. (Ibidem, p. 743).

A virgindade presente nos versos do poema de Jorge de Lima é interpretada pelo espetáculo não só como a pureza sexual, mas como a pureza da infância. Daí a caracterização das irmãs como crianças. Essa leitura pode ser atribuída à mudança

do papel da mulher na sociedade de 2002, com relação à mulher de 1938, ano em que o poema foi escrito. Nos anos 1930, a virgindade era o que determinava se uma mulher seria respeitada, digna ou não. A figura feminina devia obediência ao homem, fosse ele pai, irmão, marido ou filho. Atualmente, a mulher emancipou-se, o que é fruto da decadência dos valores tradicionais em nome do progresso social, profissional e econômico. Valores como submissão e virgindade são já antiquados. Para alcançar essa nova posição social, as mulheres questionaram sua discriminação de gênero nas relações culturais, econômicas e sociais. “Essas iniciativas buscam superar as ambigüidades e tensões no interior dos estatutos sociais: o de trabalhadora e o de trabalhador, o de esposa e o de marido, o de mãe e o de pai”. (GIULANI apud PRIORE, 2007, p.665).

As mulheres Marie e Helene não são tomadas pelos banqueiros e não são assediadas, como no espetáculo de 1983. Os banqueiros aproximam-se das irmãs, rondam, mas não estabelecem um contato mais íntimo. Mais um indício da libertação da figura feminina dos estereótipos de submissa, pura, mãe e esposa, somente. Nessa leitura, a mulher não é figura oprimida. Não é a relação de gênero que é discutida, mas as posições sociais existentes na sociedade burguesa enquanto relações de poder.

A canção “Ciranda da bailarina” começa. Outros bailarinos entram no palco e sobem na estrutura de ferro com luzes coloridas, cabendo a eles uma coreografia aérea. Os bailarinos no alto esperam a próxima canção, na qual se dará a levitação das irmãs.

A “Levitação de Marie e Helene” (ou apenas “Levitação”, em 2002), é o momento que apresenta o encontro das gêmeas, filhas de Margarete, com o desconhecido. É o encontro, tão aspirado, com a divindade, com o sublime, representado com a levitação das irmãs. A ação realizada por Marie e Helene difere das demais ações praticadas pelas outras personagens do espetáculo. Lily Braun é a deslocadora, Oto casa-se com a dançarina de cabaré, Margarete é violada pelo Homem Fera, Rudolf é um símbolo da virilidade masculina. Todas procuram o desconhecido, almejam a travessia do mundo que conhecem rumo ao transcendente. No entanto, não conseguem sair do cotidiano, têm a existência atrelada aos impulsos individuais e ao inconsciente. São as filhas de Margarete, em oposição ao profano, aos instintos humanos, que ascendem e adentram a sublimidade, o desconhecido buscado no circo do mundo.

E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
(LIMA, 1983, p.53).

Esses são os versos do poema de Jorge de Lima que tratam da ascensão das gêmeas, momento de exaltação da sublimidade e da superioridade do sagrado em relação ao mundo material, que será agora analisado.

Espetáculo de 1983

A primeira versão conta com uma canção instrumental. Com o início da música, seis bailarinos e duas bailarinas, já presentes no palco, começam a coreografia. Os bailarinos vestem um figurino composto de calça e camisa, ambos negros, e as bailarinas um inteiro branco aderente ao corpo. Aqueles representam as forças de levitação, estas, as irmãs Marie e Helene.

A coreografia, realizada no solo, conta com movimentos suaves e as bailarinas são, por vezes, levantadas pelos bailarinos e no palco quase não há luz. Porém, no instante exato da levitação, os bailarinos movimentam-se ao centro do palco e uma luz branca, mas fraca, os ilumina. Os bailarinos, usando a força humana, fazem ascender as bailarinas do solo e giram lentamente com elas. Então, Marie e Helene se posicionam como se estivessem deitadas no ar, ainda sendo sustentadas pelas forças de ascensão e cada quarteto retira-se de cena por um lado do palco.

A ascensão das irmãs representa o ápice da busca do absoluto, do desconhecido, da proximidade da perfeição. O conflito gerado pela dualidade instinto e razão, profano e sagrado durante todo o espetáculo, nas ações e na construção das personagens, é aqui superado. Marie e Helene transcendem o mundo dúbio, ambíguo, onde convivem o material e o espiritual, e alcançam o mistério, o maior grau de bondade e virtude a que se pode chegar. Esse é o estágio idealizado pelo grande circo do mundo, é o absoluto buscado pelas personagens de *O grande circo místico*, desde que Frederico abandona a corte que conhece tão bem para procurar o transcendente.

Espetáculo de 2002

Na versão de 2002, ao som de uma canção também instrumental, as cortinas se abrem e tem-se, então, três planos: um aéreo e dois no solo. No plano aéreo estão, em uma estrutura de ferro, iluminada por grandes quadrados de que emanam luzes coloridas, vários bailarinos. Sentados, movimentam mãos e braços que, por sua vez, movimentam tecidos. E no solo, num primeiro plano está o mesmo regente que dá início à primeira cena do Primeiro ato, ou seja, à apresentação do espetáculo. De costas para o público, olha entre movimentos de braços e mãos a ascensão das gêmeas Helene e Marie. Estas, num segundo plano, no solo, surgem detrás do regente, levitando suspensas por fios invisíveis. O figurino das bailarinas, que leva a cor branca, contrasta com o colorido do cenário e com o negro vestido pelo regente. O branco, como a junção de todas as cores do espectro de luz, representa a totalidade do ser humano, a compreensão do desconhecido, o estágio que mais se aproxima aos ideais buscados durante a vida.

Uma luz dourada ilumina a cena que ocorre no centro do palco, detendo a atenção do espectador tanto pelo posicionamento como pela iluminação. Com o término da levitação de Helene e Marie, a luz dourada é substituída por um jogo de luzes coloridas e descem da estrutura de ferro, que também contém uma iluminação colorida, os bailarinos. Tem-se aí um contraponto: as irmãs levitam, adentrando o espaço de mistério e os demais bailarinos fazem o movimento contrário, indicando o lado terreno. O maior número de bailarinos, que desce ao palco, indica que poucos conseguem encontrar, como Marie e Helene, a sublimidade que almejam durante toda uma vida. A coreografia aérea é realizada em tecidos coloridos e o último momento do espetáculo tem seqüência.

Com mais tecnologia e com o foco da dança também voltado ao circo, essa segunda versão apresenta realmente a ascensão das irmãs, enquanto que na apresentação de 1983, a levitação é sugerida pelos bailarinos que erguem Marie e Helene utilizando o próprio corpo, a própria coreografia. Com a coreografia da primeira adaptação, o efeito para se obter a levitação é mais lento. Já na apresentação de 2002, optou-se por um efeito mais rápido: a ascensão das bailarinas é real, o que leva ao efeito da levitação em poucos segundos. E com a coreografia aérea, o espetáculo obtém como efeito o maior destaque da ascensão das irmãs, em oposição aos bailarinos que descem ao palco.

4.2 UM TEXTO, DUAS LEITURAS

Com as letras, os gestos, o figurino e a coreografia aqui apresentados, tornam-se evidentes as diferentes interpretações de um mesmo texto. Cada leitura depende do acionamento de um determinado *repertório*, em um determinado momento histórico. O culto ao corpo saudável, a sexualidade em evidência, a emancipação feminina, a coreografia aérea, são algumas das características do século vigente, que marcam, portanto, o espetáculo de 2002. Sendo assim, os *vazios* do poema foram preenchidos de modos distintos por cada espetáculo, que trouxe em seu contexto outros hiatos, que foram, por sua vez, preenchidos pelo público também de modos distintos. Afinal, cada leitor/espectador age no texto de acordo com o seu conhecimento de mundo, com o seu *horizonte de expectativa*.

A arte, portanto, está submetida às mudanças provocadas pelo progresso, pelo tempo e pelo espaço. As normas, as regras, os anseios, as expectativas, tudo é relativo e passível de mudança. E o mudar acontece devido às condições históricas, sociais, antropológicas, conferindo “legitimidade às produções artísticas de cada civilização, de cada país, de cada época”. (ROUBINE, 2003, p.61).

São assim os espetáculos: adaptações, interpretações diferentes de um mesmo poema. O espetáculo de 2002 traz uma nova visão de mundo, atualiza o já dito e submete os costumes e as tradições herdadas às exigências individuais, às exigências do tempo histórico vigente. Afinal, “a pura imitação permanece sempre estéril nas belas-artes; o que pegamos emprestado de fora deve, por assim dizer, ser regenerado em nós, para renascer sob uma forma poética”. (ROUBINE, 2003, p.89).

A originalidade na arte começa a ser valorizada por volta de 1820, quando o critério de avaliação de uma obra não poderia mais estar em conformidade com uma estética preestabelecida, mas com um projeto inovador. A idéia de perfeição e de beleza que orientava a crítica clássica e neoclássica é substituída pela originalidade e, por conseguinte, a imitação é desvalorizada, assinalando impotência criadora e mediocridade. (Ibidem, p.91).

O espetáculo de 2002 apresenta inovações, correspondendo à sensibilidade e às aspirações do público da época. Isso mostra que o diretor de uma peça teatral não está submisso ao texto: o poema foi atualizado de acordo com as perspectivas

de cada tempo em que foi encenado. E com o espetáculo de 1983, ocorre o mesmo: não é recuperado pela segunda montagem, mas transformado e atualizado.

Quanto ao texto poético de Jorge de Lima, mesmo não sendo um texto teatral, se curva às leis cênicas para que haja a transposição de uma linguagem à outra. Isso porque, segundo Gumbrecht, todo fenômeno cultural é composto de sentido (texto escrito) e de presença (texto cênico) em maior ou menor proporção. E essas leis cênicas são determinadas pelas condições materiais de representação e pelas proporções dos espaços. Na cultura de presença, o “aspecto da espacialidade é acentuado no conceito de presença, em detrimento do aspecto da temporalidade” (GUMBRECHT, 2001, p.10). Este é necessário para que as intenções sejam realizadas, sendo, portanto, dimensão dominante da cultura de sentido. Ademais da espacialidade e temporalidade, outros diferenciais entre a cultura de sentido e a cultura de presença são acentuadas por Gumbrecht. Na literatura, o homem se entende como consciência, é o observador, o sujeito que interpreta, enquanto que no texto cênico o indivíduo é o corpo, inscreve-se nos ritmos e regularidades do mundo, passa da observação para a ação. (Ibidem, p.12).

Analisando “O grande circo místico” – poema e espetáculos –, é possível perceber que os elementos de sentido foram transformados em elementos de presença com a transposição de linguagens. A Via-Sacra, por exemplo, trazida no texto poético por meio do signo verbal, aparece no texto cênico na coreografia dos bailarinos, sendo que a imagem corporal é acentuada por outros elementos de presença: a iluminação, a música e o figurino.

O que permite, portanto, essa transposição de linguagens (poética para a cênica), é o discurso imagético que constrói o poema. Imagens ligadas aos valores cristãos de Jorge de Lima, poeta espiritualista, são projetadas no espetáculo, não no seu todo, mas de forma problematizadora. Assim, o discurso imagético criado no poema pelo signo verbal aparece na linguagem teatral representado por objetos, corpos de bailarinos, iluminação, figurino, segundo o horizonte de expectativas do diretor dos espetáculos.

São os valores espirituais em oposição à materialidade, a base do espetáculo teatral; eles traçam a busca do desconhecido e do que há de mais perfeito, problematizando o instinto e a razão, o papel do homem e da mulher, a sociedade de classes, o bem e o mal, a tradição e a modernidade. É da construção do poema

em palavras que se intensifica a imagem do transcendente buscado pelas personagens do poema limano, presente nos espetáculos de 1983 e 2002.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ir deixando a pele em cada palco
E não olhar pra trás
E nem jamais
Jamais dizer
Adeus*

“Na carreira”, canção de
O grande circo místico

Ao chegar às considerações finais deste estudo, a resistência em colocar um ponto final é grande. Afinal, com este trabalho novos caminhos foram propostos no que diz respeito ao estudo da transposição de linguagens em “O grande circo místico”. E, sem dúvida, há ainda mais aspectos a serem descobertos. No entanto, a análise realizada quis salientar a manutenção e transformação da linguagem poética na transposição à linguagem cênica, bem como o estudo da história do teatro e dos espaços teatrais paranaenses e da recepção do poema e dos espetáculos homônimos.

Refletindo sobre o caminhar que originou este projeto, ressalta-se a palavra “leituras”. Sem dúvida, “os olhos que mergulham no poema / completam o circuito da poesia”, como disse Helena Kolody (1997). Jorge de Lima, em 1938, interpretou a história da dinastia circense Knie e transformou-a num poema. E a história real tornou-se uma metáfora da busca do absoluto, do transcendente, temas esses que perpassam a poesia espiritualista da década de 1930. O poema limano “O grande circo místico”, analisado no presente estudo, é fruto desse olhar espiritualista sobre a literatura e retornou quase 50 anos após a sua publicação no livro *A túnica inconsútil*, a partir de novas interpretações que o atualizaram sob o foco de uma nova linguagem: o balé.

É interessante observar que as preocupações místicas da década espiritualista (1930) em que o poema foi criado reaparecem em 1983 e 2002 com as montagens de *O grande circo místico*. Ainda que de modo diferente de 1938, há a revivescência da preocupação mística no final do século XX e início do século XXI, momentos esses marcados pelas idéias de fim do mundo, de grandes mudanças, da chegada do desconhecido e do mistério arraigada no cotidiano das pessoas. São sentimentos próprios de passagens entre séculos. Dessa forma, o público é atraído

não somente pela linguagem popular dos espetáculos, mas também pelo misticismo próprio do momento e pelo sentimento de finitude e transcendência, de temor do fim.

Este trabalho procurou demonstrar como os espetáculos de 1983 e 2002 apropriaram-se do poema, originando duas novas e diferentes interpretações. A linguagem teatral corporificou o poema que, segundo Gumbrecht, enquanto fenômeno cultural, é composto de sentido e de presença. E o resultado dessa corporificação foram dois espetáculos com estilo próprio, o que se deve aos diferentes olhares sobre o poema “O grande circo místico”, olhares esses que criaram coreografias, cenários e figurinos que inscreveram as montagens no seu tempo histórico e social.

As diferenças ressaltadas e analisadas no decorrer deste estudo entre as duas montagens vêm uma vez mais mostrar que as interpretações são atualizadas levando-se em conta o repertório do leitor (nesse caso o diretor, o coreógrafo, os compositores, o figurinista) bem como o tempo histórico e social em que elas são realizadas.

Portanto, os espetáculos não trazem, textualmente, o poema de Jorge de Lima em momento algum. Mas, enquanto berço do balé, a linguagem poética é levada como sugestão temática e é a partir dela que situações e personagens são criadas. Os elementos de sentido do poema foram transformados pelos espetáculos em elementos de presença. E enquanto interpretações da linguagem poética, os espetáculos revelam aspectos do poema para além do espiritualismo da concepção inicial. Os motivos transcendentais, místicos, espiritualistas que compõe o texto poético limano por meio do signo verbal, são projetados no texto cênico não no respeito à integralidade do texto-fonte, mas de forma problematizadora. Ou seja, o discurso imagético, carregado dos valores cristãos, que constrói o poema aparece nos espetáculos através da coreografia, do cenário, da iluminação, do figurino, trazendo a todo momento a contraposição do espiritual e do material.

De início, tem-se já o circo como o pano de fundo das montagens, representando um ambiente de ilusão, mas também material, onde estão reunidas pessoas que rompem com a idéia burguesa de trabalho enquanto seriedade, obrigação, responsabilidade e fator de produção. É para esse ambiente que se desloca Frederico, personagem que não queria a realidade da corte: ansiava pelo desconhecido e partiu em busca do mistério tão almejado pelo ser humano.

Esse afastamento da realidade rumo ao desconhecido permeia toda a dinastia Knieps e traz o confronto do cotidiano com o sublime, da consciência com o instinto, do transcendente com a matéria. Todas as personagens buscam algo que julgam transcender o espaço que conhecem: Frederico adentra o mundo do circo; Oto busca o cabaré; Lily Braun, busca um amor fora do mundo carnal e de sedução do qual faz parte inicialmente. E todas as personagens trazem em si a contradição: não são unas, mas têm como constituintes do seu ser o bem e o mal, o que rompe com os motivos espiritualistas apresentados pelo poema.

Portanto, há nos espetáculos a problematização trazida por signos representantes da desordem social, da ruptura, do instinto, e por signos representativos dos valores sociais vigentes, da tradição, da convenção social. O horizonte de expectativas do poeta espiritualista é questionado, dessa forma, nos espetáculos, e a tradição vai de encontro em todo momento à ruptura, já que o instinto é governado pelas leis sociais, mas convive com a razão no ser humano.

Enquanto no poema a busca das personagens era a ascensão espiritual, o encontro com Deus por meio da fé, nos espetáculos se dá a busca pelo desconhecido: o circo é uma isotopia da brincadeira, da farsa, Sendo assim, em que a duplicidade humana, e o místico são produzidos pelo próprio homem. A busca se converte na elevação do imaginário ao que se desconhece e o sagrado é uma projeção do ser humano, que procura caminhos para alcançar os mistérios da vida.

Com o caminho percorrido neste estudo pode-se verificar, deste modo, que a arte está submetida às mudanças provocadas pelo progresso, pelo tempo e pelo espaço. Tudo é relativo e passível de mudança e o mudar acontece devido às condições históricas, sociais, antropológicas, conferindo às produções artísticas de cada época e lugar, legitimidade. Portanto, cada versão do espetáculo trouxe uma nova visão de mundo, atualizando o já dito.

Os espetáculos foram também responsáveis pela ascensão do Balé Teatro Guaíra em território nacional. Com as montagens de *O grande circo místico*, o BTG foi reconhecido como uma das mais conceituadas companhias de dança do país, divulgando, assim, o teatro curitibano. Os espetáculos atraíram muitos espectadores ao teatro, contribuindo, sem dúvida, para a popularização do balé e do espaço cênico e para a formação de um grande público, fato que foi verificado com a consulta de jornais da época. Portanto, mesmo não sendo um espetáculo paranaense no seu todo – os diretores, os compositores, a figurinista não eram da

região –, *O grande circo místico* nasceu em solo curitibano, com a intenção de popularizar a dança, aliando grandes nomes como o de Chico Buarque e Edu Lobo a um novo conceito de dança que surgia. Dessa forma, *O grande circo místico* levou o nome do BTG aos palcos do Brasil e de Portugal, representando um grande sucesso de público e crítica, tanto em 1983 como em 2002, sendo um marco no teatro paranaense.

Assim, todos os olhares que pousaram sobre o poema de Jorge de Lima repercutiram em interpretações que trazem consigo diferentes acervos históricos, sociais ou pessoais, por isso as diferentes formas de ler e os diferentes *efeitos* obtidos. Repertórios diferentes produzem leituras diferentes é o que afirma Wolfgang Iser, teórico da Estética da Recepção. Os *vazios* iserianos deixados por Jorge de Lima em “O grande circo místico” através do uso de metáforas, símbolos, imagens cristãs, alegorias, através da linguagem bíblica que constrói seu poema, possibilitaram aos responsáveis pela produção dos espetáculos de 1983 e 2002 que atuassem sobre ele, atualizando-o e revelando novas interpretações. E cada leitura produziu um determinado *efeito* – este fruto do próprio modo de ler e das tendências vigentes sobre a arte. Segundo Roger Chartier, cada leitor produz uma apropriação inventiva do texto que lê, já que um texto é cercado por características presentes em sua própria estrutura e também por hábitos, convenções e saberes que vão se acumulando e se transformando a cada leitura, segundo os tempos e lugares.

Torna-se, portanto, evidente que o leitor é conduzido pelo bosque da ficção que está a todo momento produzindo *efeitos* e, com o seu repertório, atua sobre esse bosque, atualizando-o incessantemente e construindo sentidos para ele. E, por fim, confirma-se que “a vida da leitura pertence ao leitor”, como sintetizou Guimarães Rosa. Com o que concordamos e como quisemos demonstrar.

REFERÊNCIAS

Obras impressas

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: Inferno, Purgatório e Paraíso**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **Vida literária**. São Paulo: Hucitec, 1993.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofia da educação**. São Paulo: Moderna, 1996.

BALL, David. **Para trás e para frente : um guia para leitura de peças teatrais**. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BALLESTER, Jesus Marti. **San Juan de la Cruz: cántico espiritual leído hoy**. Madri: Ediciones Paulinas, 1980.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. (org. Augusto Massi). São Paulo: Duas Cidades/Edusp, 1997.

Bíblia. Monges de Maredsous. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2006.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena, o eterno feminino**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

CATANI, Afrânio Mendes. **O que é capitalismo?** São Paulo: Brasiliense, 1995.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro : do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

CRUZ, Luiz Santa. **Jorge de Lima: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

CRUZ, São João da. **Obras completas**. Trad. Carmelitas Descalças de Fátima. Petrópolis: Vozes, 1996.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1995

DOTTO NETO, Ignácio; COSTA, Marta Moraes da. **Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995**. Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARACO, Carlos Alberto (org.). **Estrangeirismos: guerras em torno da língua**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Trad. C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta, [19--]. 18 v.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. Trad. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1989.

GREIMAS, J. **Semântica Estrutural: Pesquisa de Método**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: 1976.

GUINSBURG, J. et.al. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença perpassada da ausência sobre música, libreto e encenação. **Palavra 7**. Rio de Janeiro, p. 10-19, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMES, William; BERGSON, Henri. Santo Agostinho. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza; CÁRCERES, Milagros Rodríguez. **La Literatura Española en los Textos: de la edad media al siglo XIX**. São Paulo: Nerman: Consejería de Educación, Embajada de España, 1991.

KOCH, Rudolf. **O livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Renes, [s.d.].

KOLOGY, Helena. **Sinfonia da vida**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1997, p.87.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAGO, Angela. **O Cântico dos Cânticos: uma leitura através de imagens**. Belo Horizonte: PUC- PREPES, 1992.

LEÓN, Luis de. **Versión y exposición de El Cantar de los Cantares**. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1943.

LIMA, Alceu Amoroso. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1966.

_____. **Quadro sintético da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: AGIR, 1959.

LIMA, Jorge de. **Obra completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MARTINS, Wilson. Jorge de Lima. In: _____. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1965. p.204-209. (A Literatura brasileira, 6).

MENDES, Murilo. O eterno brasileiro nas letras modernas. In: **Lanterna verde**, Rio de Janeiro, n.º 4, p.43-48, 1936.

MILLIET, Sérgio. **Dicionário de biografias**. São Paulo: Livraria Martins, 1969.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POE, Edgar Allan – "Filosofia da Composição", In: **Poesia e Prosa**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SADEK, Maria Tereza Aina. Reação Espiritualista In: **Machiavel, Machiavéis: a tragédia octaviana**. São Paulo: Símbolo, 1978.

SCOTTINI, Alfredo. **Dicionário de nomes**. Blumenau : EKO, 1999.

SILVEIRA, Tasso da. Introito In: **Definição do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1931.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. In: **Arquivos, fontes e novas tecnologias – questões para a história da educação**. FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). Campinas: Universidade São Francisco, 2000.

SUGIZAKI, Eduardo. Culpa e má consciência em Nietzsche e Freud. **Revista de Filosofia**. Curitiba, v. 17, n.,20, p. 67-84, jan./jun. 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos**. Lisboa: Edições 70, 1999.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**. Trad. Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Prefeitura, 1999.

Obras impressas – jornais

ATRAÇÕES do Teatro Guaíra via Internet. **Gazeta do Paraná**, 23 mar. 2001. Variedades.

AZEVEDO, Manuela de. Uma mensagem mística. **Diário de notícias**, Lisboa, 05 fev. 1984.

BALÉ Guaíra encerra temporada de 2001. **Indústria e Comércio**, 05 dez. 2001

BOLOGNESE, Ruth. Espetáculo total. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1983.

ENTRE governos, balé estréia apreensivo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 mar. 1983.

FERNANDES, Andréa. O Grande Circo Místico está na cidade. **Folha da Bahia**, 19 jul. 2002. Correio da Bahia.

GONÇALVES, Maria Fernanda. Bailarinos entram numa boa causa. **Gazeta do Povo**, 14 dez. 2002. Caderno G.

GONÇALVES, Maria Fernanda. Momento de ver e ser visto. **Gazeta do Povo**, 18 abr. 2001. Caderno G.

JEDYN, Larissa. A volta do público aos concertos sinfônicos. **Gazeta Mercantil**, 09 mar. 2001. Paraná.

LIMA, Janaína. Guaíra revive sucesso de O Grande Circo Místico. **Jornal do Comércio**, Recife, 11 jul. 2002. Caderno.

MAGDALENO, Renata. E assim se passaram 20 anos.... **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 2002. Rio Show.

MARCHIORO, Marcelo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 jan. 1983. Encarte Fim de Semana.

MICHELLE, Katia. Sucesso do Ballet Guaíra volta mais acrobático. **Folha de Londrina**, Londrina, 13 jun. 2002. Folha 2.

NO teatro, variedade de temas. **O Estado do Paraná**, 06, abr. 2001. Almanaque.

O grande circo da vida num espetáculo da maior beleza. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 mar. 1983.

“O Grande Circo Místico” desembarca em Brasília. **A Cidade**, Brasília, 25 jul. 2002. Variedades.

PAOLINELLI, Marcelo. Um dos melhores espetáculos do ano. **Diário da tarde**, Belo Horizonte, 05 jun. 2002.

POLZONOFF JR., Paulo. Curitiba só tem curtas temporadas. **Jornal do Estado**, 22 fev. 2001. Espaço 2.

_____. Férias animadas. **Jornal do Estado**, 29 jan. 2001. Espaço 2.

_____. Público do Guaíra enfrenta filas. **Jornal do Estado**, 06 mai. 2001. Espaço 2.

PONIWASS, Luigi. **O Estado do Paraná**, 10 mai. 2002. Almanaque.

PONZIO, Ana Francisca. **Folha de São Paulo**, 23 ago. 2001. Ilustrada.

SAPATILHAS para voar. **O Estado do Paraná**, 13 jun. 2002. Almanaque.

SILVA, Moema. Arte de juntar muitas arte num 'grande circo místico. **Correio da manhã**, 25 fev. 1984

TEATRO infantil em alta. **O Estado do Paraná**, 09 jan. 2002. Almanaque.

ZAGONEL, Bernadete. Pão e circo. **Gazeta do Povo**, 25 dez. 2001. Clipping.

Meios eletrônicos

Bíblia Católica. Disponível em: http://www.bibliacatolica.com.br/historia_igreja/11.php. Acesso em: 12 fev. 2006.

Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2008. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$corda-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$corda-(simbologia)). Acesso em: 20 mai. 2008.

FONSECA, Aleilton. **Jornal de Poesia**. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ali01.html>. Acesso em: 08 jun. 2006.

Luz e Cena. Disponível em: <http://www.luzecena.com.br/artigo43.htm>. Acesso em: 25 ago. 2002.

Nomes. Disponível em: <http://jornaldenomes.net/web/ver.php?nome=Beatriz>. Acesso em: 15 nov. 2006.

TOGNONI, Reni. Hoje tem marmelada. **O globo**, 27 jun. 2002. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/3>. Acesso em: 27 jun. 2002.

Outros meios

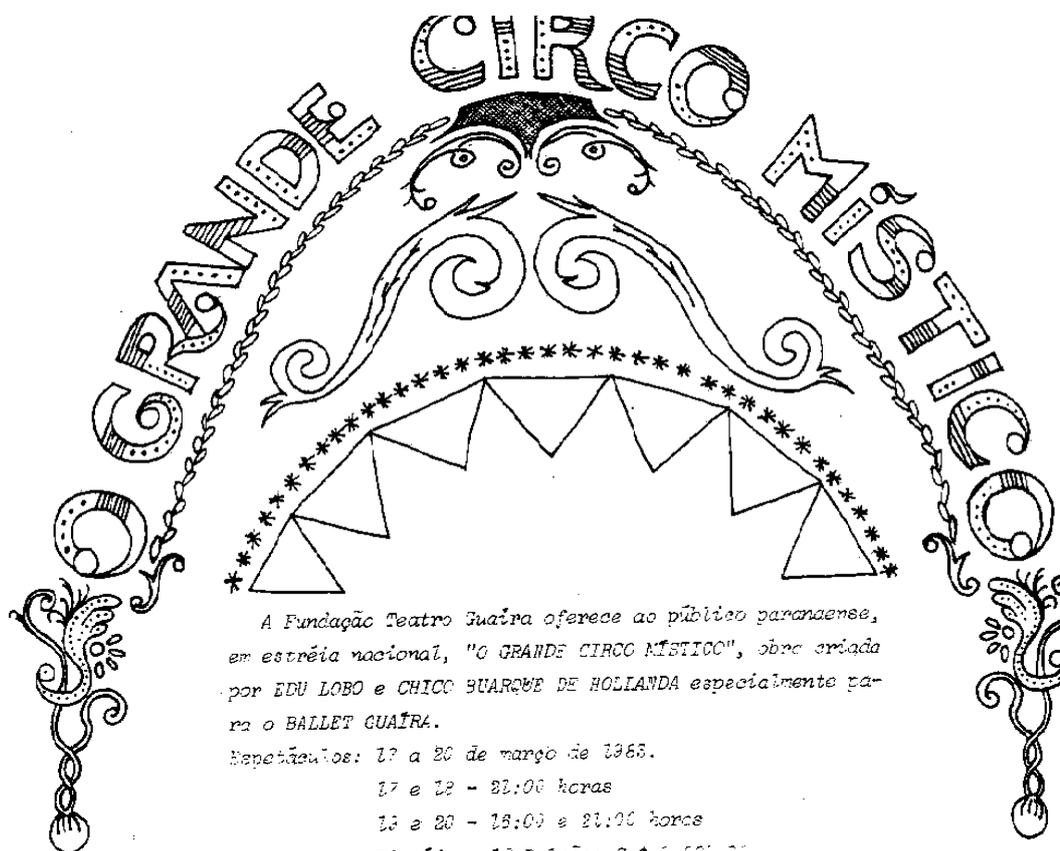
BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **O grande circo místico**. São Paulo: Universal Music.

_____. **Álbum de teatro**. Manaus: BMG

O anjo azul. Produção de Erich Pommer. Alemanha: 1930. 1 DVD (106 min.): son., preto e branco.

ANEXOS

ANEXO A – CHAMADA DO ESPETÁCULO DE 1983



A Fundação Teatro Guaíra oferece ao público paranaense, em estréia nacional, "O GRANDE CIRCO MÍSTICO", obra criada por EDU LOBO e CHICO BUARQUE DE HOLANDA especialmente para o BALLET GUAÍRA.

Espectáculos: 17 a 20 de março de 1983.

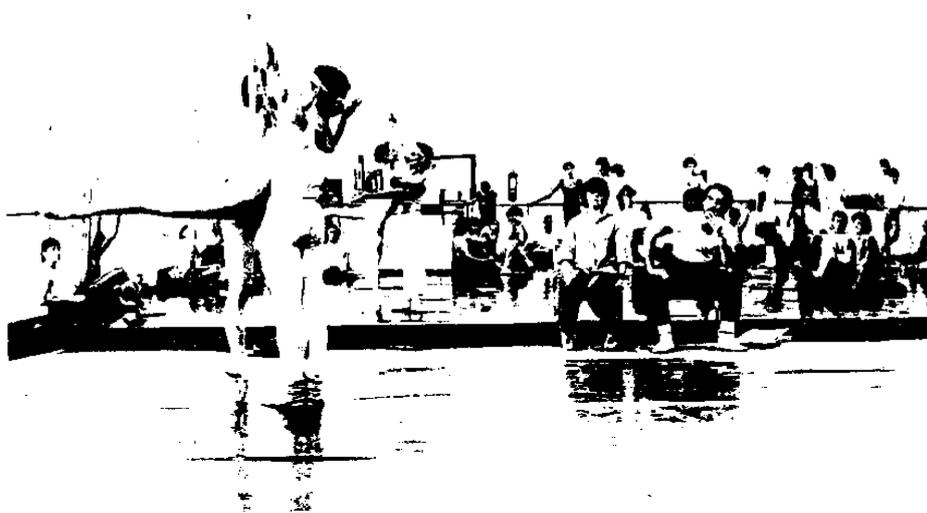
17 e 18 - 21:00 horas

19 e 20 - 18:00 e 21:00 horas

Ingressos: Platéia e 1ª Balcão: Cr\$ 2.500,00

2ª Balcão: Cr\$ 500,00

TEATRO GUAÍRA - Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto



ANEXO B – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO DE 2002

● O GRANDE CIRCO MÍSTICO

Obra prima de **Edu Lobo e Chico Buarque**
 Roteiro original de **Naum Alves de Souza**
 Baseado em poema de **Jorge de Lima**
 com o

Balé Teatro Guaíra

Dirigido por **Carla Reinecke**

● FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Coreografia e Direção: **Luis Arrieta**

Coreografia Aérea e Acrobática: **Dani Lima**

Oficina de Clowns: **Mauro Zanatta**

Cenários e Figurinos: **Rosa Magalhães**

Cenotécnico: **Pedro Girão**

Engenharia Circense: **Claudio Baltar**

Iluminação: **Joyce Drummond**

Programação Visual: **Luiz Stein**

Fotografias do Programa: **Bruno Veiga**

Fotografias de Divulgação: **Tom Lisboa e Bruno Veiga**

Textos do Programa: **Leonel Brum**

Assessoria de Imprensa: **Media Mania Assessoria & Marketing**

Produção Executiva em Curitiba: **Shirley Conceição**

Assistentes de Coreografia: **Eunice Oliveira, Gylían**

Dibb e Maurício Ribeiro

Assistente de Acrobacias: **Marjorie Arruda**

Assistente de Cenografia: **Ireneu Salvador**

Assistente de Figurino: **Mauro Leite e Ney Souza**

Assistentes de Prog. Visual: **Breno Pineschi e Darlan Carmo**

Coordenação Geral: **Ivan Fortes e Bete Calligaris**

Coordenação de Produção: **Angela M. Serrano**
e Mário Santoro

Produção Executiva: **David Miguel**

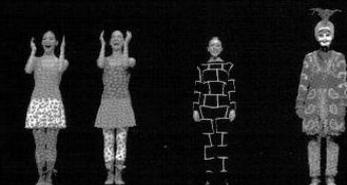
Coordenação Editorial e Gráfica: **Lucia Koury**

Assessoria Jurídica: **Olivieri & Signorelli Advocacia**

Auditoria: **Supervision Bureaux de Serviços Ltda.**

Transporte Aéreo: **Valtat Viagens de Turismo Ltda.**

Transporte Terrestre: **Trans Show Rio Transportes Ltda.**



ANEXO C – ELENCO POR ORDEM ALFABÉTICA

● ELENCO POR ORDEM
ALFABÉTICA

Adriana Menegat
Airtton Rosa
Ana Paula Camargo
Alessandra Lange
Alex Cajé
Ariane Gonçalves
Camila Selli
Cláudio Fontan
Daniel Siqueira
Débora Leivas
Denise Siqueira
Eleonora Greca
Emerson de Mattos
Everson Besbati
Fábio Valladão
Ian Mickiewicz
Jair Moraes
Jorge Schneider
Juliane Engelhardt
Larissa Romanowski
Nazilene Barbosa
Márcia de Castro
Pedro Zach
Priscila Krenzinger
Regina Kotaka
Renata Bronze
Ronni Maciel
Samuel Kavalerski
Saulo Fujita
Sérgio Thomaz
Simone Bonisch
Simone Camargo
Soraya Felício
Wanderley Lopes

ANEXO D – PERSONAGENS POR ORDEM DE ENTRADA

ANEXO E – FICHA TÉCNICA DA TRILHA SONORA ORIGINAL

I ATO



I ATO

"TEMA DO BURRO CIRCO". Instrumental . Piano Acústico: Cristóvão Bastos
 Piano Rhodes: Antonio Adolfo . Mini-Moog: Chiquinho de Moraes . Percussão: Paschoal Meirelles . Flauta: Paulinho Guimarães . Sax-Soprano: Netinho . Trompete: Formiga
 Trombone: Edmundo Maciel Clarinete: José Botelho
 Trompas: Zdenek Svab, Antonio Cândido e Luiz Cândido

"OPERETA DA CORTE". Piano: Chiquinho de Moraes . Baixo Acústico: Gabriel
 Flautas: Celso Woltzenogel, Paulinho Guimarães e Carlos Ratto . Clarinete: Braz Limonge
 Filho . Fagote: Noel Devos . Trompete: Formiga . Trompas: Zdenek Svab, Antonio Cândido e
 Luis Cândido . Coro: Belva Reed, Christina, Luna, Miriam Peracchi, Miucha, Regininha, Soraya,
 Ary, Chico, Edu, Flavinho, Márcio Lott, Ronaldo e Zé Luiz. Solo: Paulo Tapajós

"BEATRIZ". Instrumental, Piano: Tom Jobim

"BEATRIZ". Voz: Milton Nascimento, Piano: Cristóvão Bastos
 Cordas: Orquestra de Cordas

"ABERTURA DO CIRCO". Instrumental . Piano: Cristóvão Bastos
 Piano Rhodes: Antonio Adolfo . Mini-Moog: Chiquinho de Moraes
 Baixo Acústico: Sérgio Barroso . Percussão (Caixa e Prato): Paschoal Meirelles. Percussão
 (Bombo): Jorge de Oliveira . Bells e Xilofone: Pinduca . Clarinete e Requinta: José Botelho
 Flautas e Piccollos: Celso Woltzenogel e Paulinho Guimarães
 Trompas: Zdenek Svab, Antonio Cândido e Luiz Cândido
 Sax-Alto: Netinho . Sax Tenor: Leo Gandelmann . Sax-Barítono: Aurino
 Trompetas: Bidinho, Hamilton e Márcio Montarroyos
 Trombones: Edmundo Maciel, Edson Maciel, Flamarion e Serginho.

"PANTOMIMA". Instrumental . Piano: Cristóvão Bastos . Clarinete: José Botelho
 Trompete: Formiga . Fagote: Noel Devos . Trombone: Edmundo Maciel
 Violino: Giancarlo Pareschi . Percussão: Jorge de Oliveira

"VALSA DOS CLOWNS". Voz: Jane Duboc. Piano Rhodes: Antonio Adolfo
 Baixo Acústico: Sérgio Barroso . Percussão: Chico Batera e Paschoal Meirelles
 Violões: Edu Lobo e Nelson Angelo . Clarinete: José Botelho
 Flauta: Mauro Senise . Cordas: Orquestra de Cordas

"OPERETA DO CASAMENTO". Coro: Luna, Márcia Ruiz, Maucha Adnet, Regininha, Rosa Lobo,
 Verônica Sabino, Chico Adnet, Dalmo Medeiros, Márcio Lot, Paulinho Pauleira,
 Paulo Roberto, Ronald Vale e Zé Luiz. Solo: Regininha e Zé Luiz.

"PASSAGEM DO BURRO – CIRCO". Instrumental
 Sintetizador OBXa: Chiquinho de Moraes.

"DANÇA DE LILY BRAUN". Instrumental . Piano: Edu Lobo
 Piano Rhodes: Chiquinho de Moraes . Baixo Acústico: Gabriel
 Bateria: Bituca Guitarra: Hélio Delmiro . Flauta: Mauro Senise
 Trompetas: Barreto, Formiga, Hamilton e Heraldo . Sax Soprano: Mauro Senise e Netinho
 Sax-Alto: Macaé e Mazinho . Sax-Tenor: Biju e Zé Bodega
 Sax-Barítono: Aurino . Trombones: Berto, Edmundo Maciel, Flamarion e Jessé

"INTERMEZZO PARA LILY BRAUN". Instrumental – Trompete: Hamilton

"A HISTÓRIA PARA LILY BRAUN". Voz: Gal Costa . Piano Yamaha: Cristóvão Bastos
 Baixo Elétrico: Ken Wild . Bateria: Paulinho Braga . Guitarra: Hélio Delmiro
 Flauta: Mauro Senise . Clarinetes: Biju, Macaé, Mazinho e Zé Bodega
 Sax-Alto: Macaé e Netinho . Sax-Tenor: Biju e Zé Bodega
 Sax-Barítono: Aurino Trompetas: Barreto, Formiga, Hamilton e Nilzinho
 Trombones: Berto, Edmundo Maciel, Jessé e Manoel Araújo

"CONVERSÃO DE LILY BRAUN". Instrumental . Sintetizador OBXa: Rique Pantoja

ANEXO F – FICHA TÉCNICA DA TRILHA SONORA ORIGINAL

II ATO

II ATO

"OREMUS"- Vozes: Luna, Miriam Peracchi, Soninha Burnier e Suzana Machado . Sintetizador
OBXa: Rique Pantoja

"MEU NAMORADO"- Voz: Simone . Piano Yamaha: Cristóvão Bastos
Baixo Elétrico: Jamil Joanes . Bateria: Paulinho Braga . Percussão: Chico Batera
Guitarra: Hélio Delmiro . Flauta: Paulinho Guimarães
Trompete: Márcio Montarroyos . Sax-Soprano: Mauro Senise
Trombone de Piston: Sergio . Cello: Watson Clis

"MARGARETE ENTRE AS FERAS"- Instrumental . Flauta em Sol: Celso Woltzenlogel
Sintetizador OBXa: Rique Pantoja

"LUDWIG E OS TRAPEZISTAS"- Instrumental . Piano: Cristóvão Bastos
Baixo Acústico: Gabriel . Vibrafone: Pinduca . Flauta em Sol: Celso Woltzenlogel
Clarinete: José Botelho . Corne Inglês: Braz Limonge Filho

"SOBRE TODAS AS COISAS"- Voz e Violão: Gilberto Gil

"RUDOLF, O HOMEM-FERA"- Instrumental . Piano Yamaha: Cristóvão Bastos
Piano Rhodes: Antonio Adolfo . Mini-Moog: Chiquinho de Moraes
Baixo Elétrico: Jamil Joanes . Bateria: Paulinho Braga . Trombones: Berto, Edmundo Maciel,
Flamarion e Jessé . Sintetizador OBXa: Rique Pantoja

"PASSAGEM DE MARGARETE GRÁVIDA"- Instrumental
Sintetizador OBXa: Rique Pantoja

"O CIRCO MÍSTICO"- Voz: Zizi Possi . Piano Yamaha: Cristóvão Bastos
Piano Rhodes: Antonio Adolfo . Baixo Elétrico: Jamil Joanes
Bateria: Paulinho Braga . Cordas: Orquestra de Cordas

"DANÇA DOS BANQUEIROS"- Instrumental , Tímpano: Pinduca
Cordas: Orquestra de Cordas

"CIRANDA DA BAILARINA"- Coro (crianças): Bebel, Isabel, Lelê, Luiza, Mariana, Silvinha,
Bernardo, Cristiano e Kiko . Arregimentação e Regência: Cristina
Sintetizador OBXa: Chiquinho de Moraes e Rique Pantoja

"LEVITAÇÃO DE MARIE e HELENE"- Instrumental . Violão: Edu Lobo
Piano Yamaha: Cristóvão Bastos . Baixo Acústico: Sérgio Barroso . Trompetes: Formiga,
Hamilton e Márcio Montarroyos . Trombones: Edmundo Maciel, Edson Maciel e Flamarion
Trompas: Zdenek Svad, Antonio Cândido e Luiz Cândido . Cordas: Orquestra de Cordas

"NA CARREIRA"- Vozes: Edu Lobo e Chico Buarque . Piano Yamaha: Cristóvão Bastos
Baixo Elétrico: Jorgão . Bateria: Paulinho Braga . Clarinete: Mazinho
Oboé: Braz . Fagote: Noel Devos . Trompas: Antonio Cândido, Luciano e Luiz Cândido
Flautas: Celso Woltzenlogel e Paulinho Guimarães .Sax-Alto: Netinho . Trompete: Hamilton
Trombones: Berto, Edmundo Maciel, Jessé e Manoel Araújo . Cordas: Orquestra de Cordas.

ORQUESTRA DE CORDAS

Violinos: Giancarlo Pareschi (spalla), Aizik Geller, Alfredo Vidal, Carlos Hack, Francisco Perrota,
João Daltro de Almeida, Jorge Faini, José Alves, Luiz Carlos Marques, Marcelo Pompeu, Michel
Bessler, Walter Hack, Paschoal Perrota, André Charles Guetta, João de Menezes, José de Lana
e Virgílio Arraes . Violas: Arlindo Penteado, Frederick Stephany, Hindemburgo Pereira, Murilo
Loures, Nelson Macedo e José de Lana . Cellos: Alceu de Almeida Reis, Jacques Morelenbaum,
Jorge Ranevsky, Márcio Mallard e Henrique Drach
Contrabaixos: Gabriel Bezerra de Mello e Sandrino Santoro

TAPE/DISCO

Direção Artística: Edu Lobo

Produção: Homero Ferreira

Acompanhamento das Gravações:
Cesar Ribeiro da Fonseca

Arranjos: Chiquinho de Moraes e Edu Lobo

Gravado nos estúdios da "Som Livre",
Rio de Janeiro, agosto a dezembro de 1982

Mixado nos estúdios da Ocean Way Rec.
Los Angeles, janeiro de 1983.

ANEXO G – FICHA TÉCNICA DAS GRAVAÇÕES DE 2002

FICHA TÉCNICA DAS NOVAS GRAVAÇÕES

Arranjos: Chico de Moraes e Edu Lobo

Orquestrações e Regência: Chico de Moraes

Orquestrações Adicionais: Edu Lobo

Orquestração do Prólogo: Mateu Helio de Araújo

Medley Piano: Helvius Villela

Gravação e Mixagem: Eduardo Costa

Novas gravações feitas no

estúdio "AR", do Rio de Janeiro

Produção das novas gravações: Lobo Music

Produções Artísticas Ltda.

Músicos Adicionais

Helvius Villela: piano

Jorge Helder: baixos

Mingo Araújo: percussões

Zé Nogueira: saxes

Marcio Montarroyos: trompetes

Mauro Senise: saxes e flautas

Adriano Gifoni: baixo

Dirceu Leite: flautas

Marcio Malard: cello

Andrea Dias: flauta

Bernardo Bessler: violino

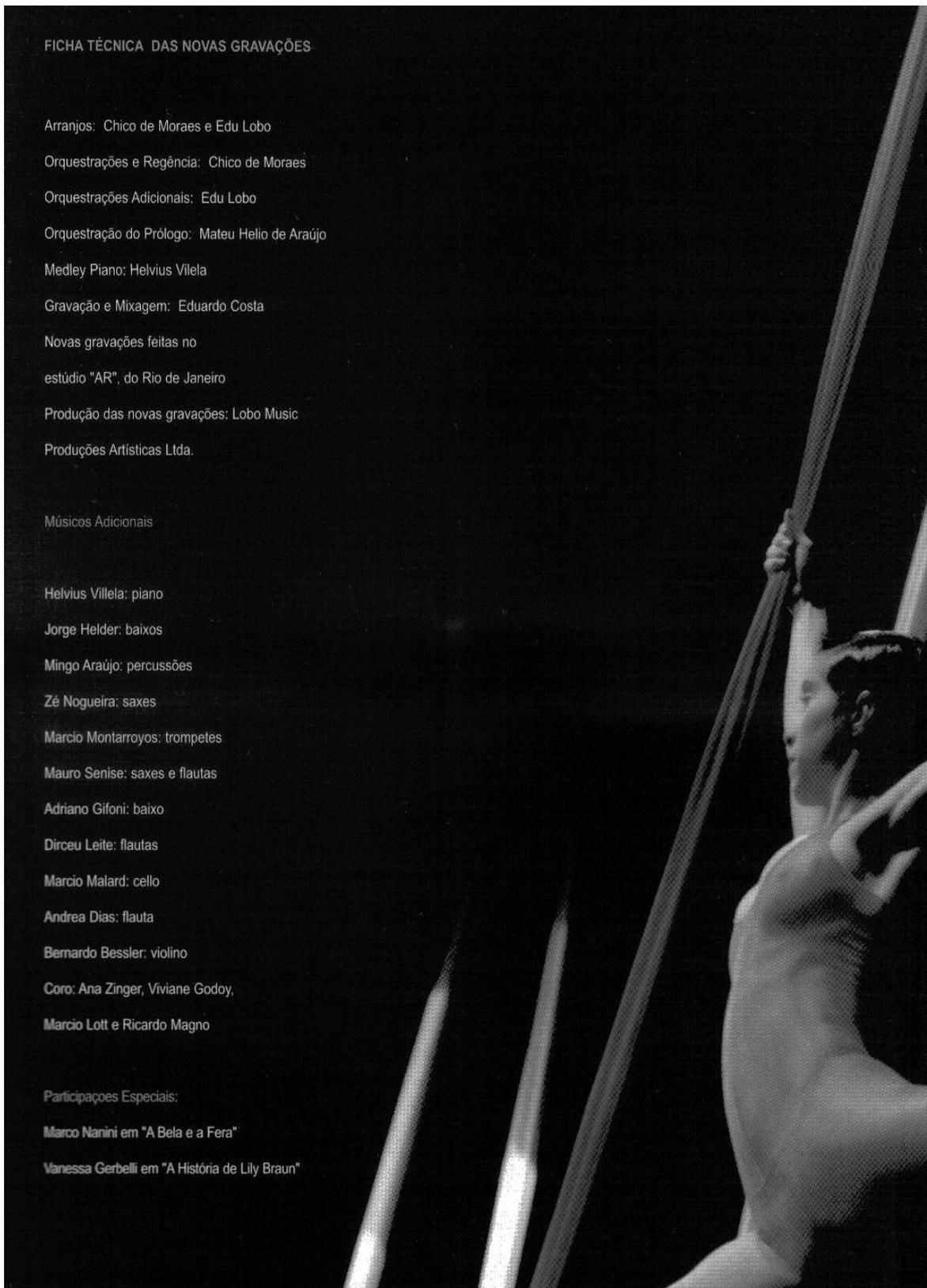
Coro: Ana Zinger, Viviane Godoy,

Marcio Lott e Ricardo Magno

Participações Especiais:

Marco Nanini em "A Bela e a Fera"

Vanessa Gerbelli em "A História de Lily Braun"



ANEXO H – TURNÊS DE 2002 E 2003

CIRCO

TURNÊ 2002 CURITIBA 13 a 16 de junho - Teatro Guaira
 SÃO PAULO 21 a 23 de junho - Teatro Alfa RIO DE JANEIRO 27 a 29 de
 junho e 4 a 6 de julho Teatro Odylo Costa, filho RECIFE 12 e 13 de julho -
 Teatro Guararapes SALVADOR 19 a 21 de julho Teatro Castro Alves BRASÍLIA 26 a 28
 de julho- Teatro Nacional BELO HORIZONTE 3 e 4 de agosto - Palácio das Artes

TURNÊ 2003 RIO DE JANEIRO 07 a 09 de
 novembro-Teatro Municipal do Rio de Janeiro
 ARACAJU 19 e 20 de novembro-Teatro Tobias Barreto
 SÃO PAULO 06 e 07 de dezembro-Teatro Alfa

MÍSTICO

ANEXO I – FOLDER DO ESPETÁCULO DE 2002

Embratel O MAIOR
ESPETÁCULO DA TERRA

**O GRANDE
CIRCO
MÍSTICO**

O B R A - P R I M A d e
E D U L O B O E C H I C O B U A R Q U E com o

BALÉ
★ TEATRO ★
GUAÍRA

sob direção de Suzana Braga

nas vozes das maiores
F E R A S D A M P B
**MILTON NASCIMENTO, GILBERTO GIL
SIMONE, ZIZI POSSI E OUTROS**

nova versão
NOVA COREOGRAFIA
NOVOS CENÁRIOS E FIGURINOS

direção e coreografia **LUIS ARRIETA**
coreografia aérea **DANI LIMA**
cenários e figurinos **ROSA MAGALHÃES**
roteiro original **NAUM ALVES DE SOUZA**
baseado em poema de **JORGE DE LIMA**

13 A 16 DE JUNHO
QUINTA a SÁBADO às 20:30h
DOMINGO às 19:00h

TEATRO GUAÍRA

RUA XV DE NOVEMBRO, S/N - info 322 7778
INGRESSOS R\$10,00 estudantes e maiores
de 65 anos pagam meia

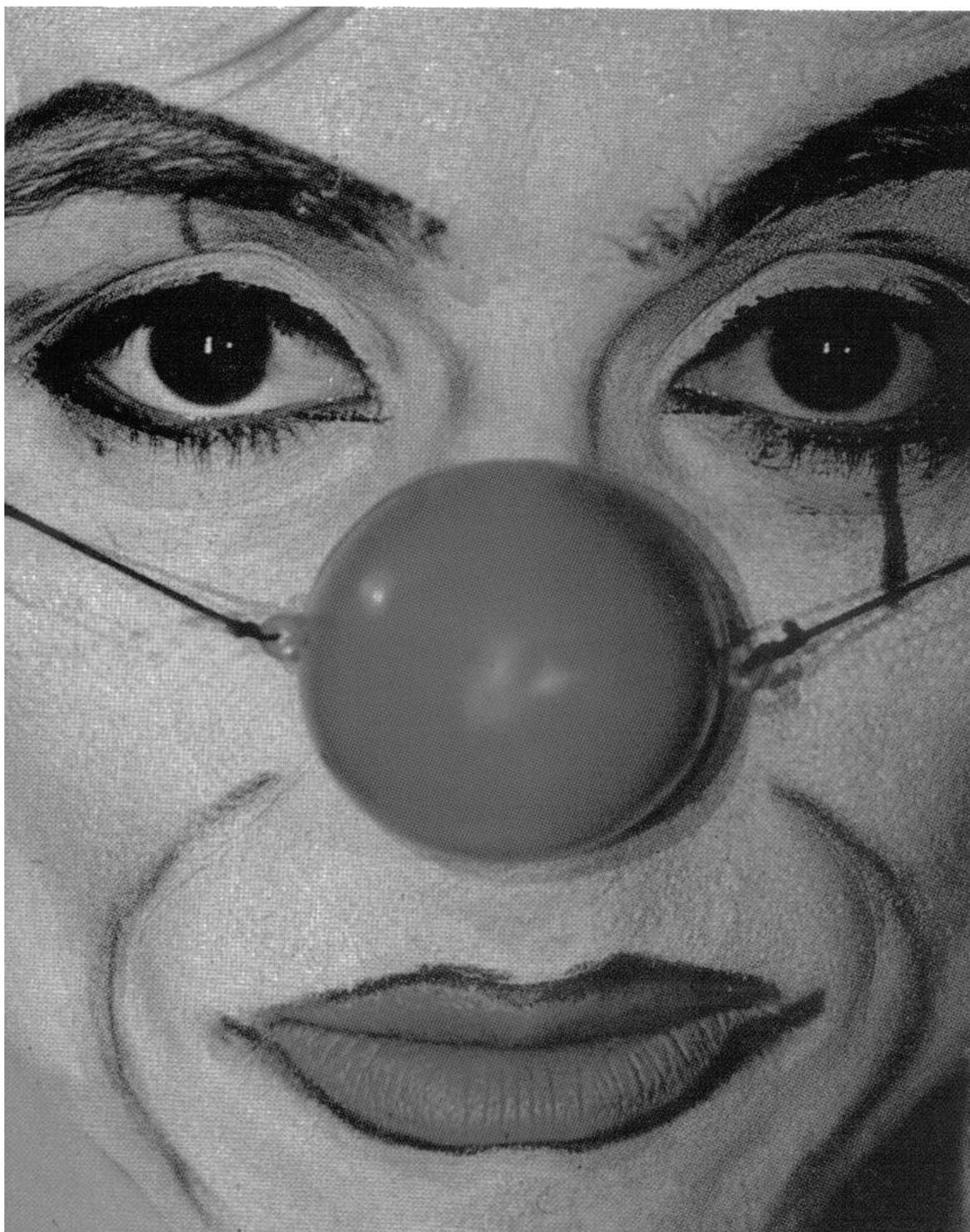
patrocínio
COPEL

apoio
RUBIANO
GUAÍRA
CINEMA
SANEPA
Eletrobrás
O Botafogo

promoção
RDC
MADEIRA DO PAVÃO

realização
RDC
CINEMA
1990

LUIS SIEIRA (ESD)

ANEXO J – CONVITE DO ESPETÁCULO DE 2002

A Embratel, a Copel, a Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Paraná - Centro Cultural Teatro Guaira e a Arte com Trato convidam para a estreia do espetáculo

O GRANDE

Obra prima de Edu Lobo e Chico Buarque com o
Balé Teatro Guaira

CIRCO

dia 13 de junho às 20:30h
Teatro Guaira
Rua XV de Novembro, s/n - informações 322-7778

MÍSTICO

trocar com antecedência por dois ingressos na bilheteria do teatro
apoio : Eletrobras, Sanepar, O Boticario, Ministerio da Cultura, RPC e Gazeta do Povo