

BRECHTIANISMO CIRCENSE: TRADIÇÃO OU MODERNIDADE?

Cauê Krüger¹

RESUMO: Este artigo examina a expressão circense no panorama teatral brasileiro partindo da contribuição do Grupo Mambembe e do Teatro do Ornitórrinco. Para isto, procura demonstrar o surgimento de duas tendências opostas de utilização do circo no teatro: uma voltada ao resgate de sua tradição e outra como caminho para a modernidade. Os efeitos de associação possibilitados pelo circo no teatro, seja em sua busca pela expressão popular, seja na atuação performática, são por fim relacionados à crítica brechtiana do palco italiano e da representação ilusionista.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; circo-teatro; novo circo; performance.

CIRCUS BRECHTIANISM: TRADITION OR UPDATING?

ABSTRACT: *This article addresses the contribution of Grupo Mambembe and Teatro do Ornitórrinco to the Brazilian theater, expanding on two different tendencies of circus utilization on stage: one that claims its traditions and another one that pursues updating. The association effects that circus allows for in theatre, both seeking the popular expression and the performance aspect, are discussed in light of Brecht's critique of the Italian stage and illusionist representation.*

KEYWORDS: *Brazilian theatre; circus-theatre; new circus; performance.*

O embate entre “tradição” e “modernidade” tende a ser infrutífero se orientado por uma posição única, determinada por juízo de valor. Mais efetiva é a perspectiva que procura compreender o que tais noções (e o próprio embate) significam. Acerca da noção de “tradição”, Raymond Williams (2002, p. 33-34) destaca que “(...) no recorrente contraste verbal entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, ‘a’ tradição”. Ela é a construção de uma continuidade, e por isto, é importante que tenhamos: “(...) a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma

¹ Cauê Krüger é cientista social pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bacharel em direção teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

interpretação do passado: uma seleção e uma avaliação daqueles que nos antecederam mais do que um registro neutro (...)” (WILLIAMS, 2002, p.34).

Se um olhar atento a essa definição de “tradição” pode ser elucidador, o mesmo pode ser feito quanto à complexa noção de “modernidade”. O livro de Marshall Berman *Tudo que é sólido desmancha no ar* constituiu-se como referência fundamental e parece instituir uma interpretação predominante sobre o tema. Segundo Berman, a modernidade é uma experiência vital compartilhada: “ser moderno é encontrarmo-nos em um meio-ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo – e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2000, p.15).

Isto porque segundo ele, a experiência da modernidade une a espécie humana pela anulação das fronteiras geográficas, raciais, de classe, nacionalidade, religião ou ideologia. “Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (BERMAN, 2000, p.15). A modernidade apresenta, portanto, um paradoxo, que Berman procura explicitar: de um lado, a promessa do desenvolvimento constante, das técnicas e do progresso proporcionado pelo capitalismo, por outro as mazelas e contradições próprias desse sistema.

Berman (2000, p.16) busca “revelar a dialética da modernização e do modernismo”, sendo a primeira referente aos gigantescos processos de desenvolvimento sócio-econômicos do mercado mundial capitalista e o segundo as transformações subjetivas da vida individual, enquanto experiência histórica. A modernidade como projeto eternamente inconcluso tem como motor de suas modificações a noção de desenvolvimento, pedra de toque do sistema capitalista, que afeta não apenas as relações sociais em sua dimensão econômica, mas a própria experiência e o sentido da vida individual e social.

É fundamental, contudo, destacar as particularidades do modernismo brasileiro, cuja discussão, segundo Renato Ortiz, é antiga no país. O modernismo buscava “um rompimento com o passado, um corte em relação com uma história marcadamente tradicional” (ORTIZ, 1990, p.20). Vários foram os intérpretes que destacaram esta dimensão de ruptura, e o movimento frutificou especialmente em São Paulo por conta da experiência particular que essa cidade proporcionava aos artistas, sensíveis aos componentes de uma vida moderna como as rodovias, o asfalto, os motores; as grandes

massas, o tumulto e a agitação; os grandes efeitos, o rádio as novidades do cinema, e tudo aquilo que simbolizasse o predomínio da técnica sobre a natureza.

Embora tais indícios sejam perceptíveis desde a década de vinte no país, é importante ressaltar que o processo de industrialização seja em São Paulo ou em outros pontos do país era ainda lento e incipiente. O próprio Renato Ortiz argumenta que “a modernidade está ‘fora do lugar’ na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização” (ORTIZ, 1988, p.32). Para Ortiz, “moderno” no país se associa a valores como progresso e civilização e “(...) é, sobretudo, uma representação que articula o subdesenvolvimento da situação brasileira e uma vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem” (ORTIZ, 1988, p.32).

Esta modernização ocorreu apenas com a transformação radical dos anos 60, quando ao lado de um parque industrial em consolidação, um mercado de bens culturais de nível nacional foi gerado. Tal desenvolvimento é sinal de uma nova estrutura social, que “se estende da organização da cultura à sociabilidade das pessoas” (ORTIZ, 1990, p.21). Se deste momento em diante a idéia de modernidade enquanto progresso, industrialização e desenvolvimento não estavam mais em descompasso com o país, é notório que suas contradições faziam-se também cada vez mais visíveis: a desigualdade, a pobreza e a concentração de renda mantiveram sua presença no território nacional.

O que tanto Berman quanto Ortiz nos alertam é que a idéia da modernidade carrega uma visão ingênua do processo histórico de modernização, ao crer que ela eliminaria, por si só, o subdesenvolvimento e as injustiças sociais. Essa perspectiva teria nos levado a sobrevalorizar a busca de uma ‘identidade moderna’ sem a necessária perspectiva crítica do que se desejava construir.

Tudo se passava como se a idéia de moderno ontologicamente fosse portadora de valores que naturalmente corrigiriam nossos desequilíbrios. Sabemos que as coisas não são assim tão simples. Ao lado dos problemas do passado, temos agora outros, advindos da nova configuração da sociedade. A modernidade traz com ela desafios, mas também outras formas de dominação (ORTIZ, 1990, p.22).

Ortiz ressalta que no espaço de poucos anos, o próprio vocábulo “modernização” se disseminou e foi incorporado à fala cotidiana, passando a ser usado para descrever o modo das mulheres se vestirem, a decoração das casas e apartamentos, os hábitos e preferências culturais, transformando-se mesmo em um termo que sintetizava

determinado estilo de vida. O denominador comum destes fenômenos seria a afirmação de uma “cultura atual”, desprovida de crítica:

Ela não mais se caracteriza como uma “tradição de ruptura” como queria Octávio Paz, ou uma “maieutica utópica” como reclamava Henri Lefebvre; nos deparamos agora com uma “modernidade acrílica”. Ela é o invólucro através do qual se afirma uma ordem social (...) O presente, isto é, a “modernidade”, é tomado como valor em si, retirando a historicidade dos conteúdos particulares. A modernidade é portanto um mito, no sentido em que Barthes emprestava a este termo. Ela é uma “palavra despolitizada” que se imagina eterna. Eu diria que esta concepção não está longe daquela utilizada pela indústria cultural que classifica seus produtos em termos de *in* ou *out* (...) Quando digo por exemplo que a “TV Pirata” é moderna, em relação ao programa “Chico Anísio”, na verdade eu já não me interessava tanto pelo conteúdo que essas programações veiculam. É a forma, no caso, o uso de uma técnica que se aproxima do *video-clip*, a presença de artistas “jovens”, que define a preponderância da modernidade sobre um quadro do humorismo “tradicional”. (ORTIZ, 1990, p. 27).

Este exemplo de Ortiz é particularmente interessante por chamar a atenção sobre uma cisão que ocorre dentro do humorismo tradicional e envolve uma distinção que leva em conta não apenas as dimensões técnicas dos programas televisivos, mas também uma determinada forma de enunciação e fruição desta expressão cultural.

Estas contradições irão marcar a produção cultural dos anos 60 e 70 principalmente, em que a discussão sobre a nacionalidade transpareceu de forma particularmente explícita nas diversas manifestações artísticas. As inovações estéticas, a dimensão política e a relevância cultural dessas expressões motivaram a formação de um arcabouço teórico e analítico geralmente voltado ao estudo da representação do nacional-popular ou da expressão tropicalista. Estes estudos procuravam salientar a característica híbrida da cultura nacional e delimitar os posicionamentos artísticos frente ao Regime Militar ora como voltados a um “engajamento populista” ou a uma “vanguarda conservadora”.

Os trabalhos de Schwarz (2008), Hollanda (1980), Napolitano (1998, 2001) e Ridenti (2000) tendem a complexificar estas visões mais simplistas, destacando as implicações contextuais desta configuração particular da cultura e ideologia nacional, além de demonstrar como a emergência da indústria cultural teve a particularidade de alavancar o pensamento de esquerda e construir, paradoxalmente, nichos de mercado de produtos engajados.

A despeito dessa ampla discussão acerca da modernidade, do modernismo e da expressão nacional ainda hoje de grande relevância, poucos são os estudos que se

dedicam às artes cênicas do final da década de 70 (após o encerramento dos marcos teatrais do Teatro Arena e Teatro Oficina) e raros os que chegam aos anos 80. Além disso, uma constante tem ficado de certa forma alheia a este debate: trata-se da presença marcante da linguagem circense nesse contexto teatral, que pode ser compreendida de forma semelhante à diferenciação já apontada por Ortiz, de uma vertente circense “moderna” e outra “tradicional”.

Os trabalhos dos grupos paulistas Mambembe, do Teatro do Ornitórrinco, do Pod Minoga, Ventoforte, Royal Bexiga’s Company, Pão & Circo, Circo Graffiti, das montagens de Gabriel Vilella valem-se do circo como universo de exploração, como farão também, posteriormente, os Parlapatões, os Irmãos Fratelli, o Pia Fraus, Linhas Aéreas; o Teatro de Anônimo no Rio de Janeiro e Grupo Galpão em Belo Horizonte, entre outros, caracterizando um amplo contexto de renovação (e revalorização) do teatro a partir da influência circense na década de 80 e início da década de 90.

Mais do que classificar os diversos grupos em um gradiente a partir dos princípios “tradicionais” ou “modernos” de utilização do circo no teatro, buscamos identificar os valores, ideologias e preferências estéticas associadas a essa eclosão da linguagem circense no teatro do contexto. Delimitaremos nosso enfoque na análise da trajetória e escolhas estéticas de dois grupos representativos e antagônicos, para melhor apresentar o contraste entre as referidas noções de “tradição” e “modernidade”.

A primeira, do grupo Teatro Mambembe, retrata o circo como manifestação “tradicional”, ícone da expressão popular, *locus* de uma nacionalidade autêntica e que, por sua antiguidade, tradicionalidade, itinerância e certa precariedade² veiculava uma noção de oposição à modernidade. A vertente oposta, do Teatro do Ornitórrinco, adotava uma visão “progressista” da expressão circense, estimulando suas características espetaculares, feéricas, suas possibilidades de utilização de novas técnicas, do estímulo dos sentidos e sua relação estreita com a *performance art*.

Por fim, demonstraremos como essas perspectivas, embora antagônicas, têm um ponto comum: a tendência anti-ilusionista tanto das expressões circenses “tradicionais” quanto das “modernas”, que operam um enfrentamento ao cânone naturalista do palco. Esse enfrentamento será associado à importância da contribuição brechtiana para o teatro.

² Ver Silva (1996), Magnani (1998) e Bolognesi (2003).

O MAMBEMBE TROUXE O CIRCO?

O Projeto Mambembe do SESC-SP buscava “subvencionar uma equipe de teatro ambulante para apresentações ao ar livre, dirigidas a um público diferente do espectador de classe média” (FERNANDES, 2000, p.201) e encarregou Carlos Alberto Soffredini, dramaturgo e diretor que desde 1972 desenvolvia pesquisas ligadas a teatro popular, orientadas principalmente para o circo-teatro, a desenvolver o processo cênico desejado.

Esse patrocínio permitiu a formação, em 1976, do Grupo de Teatro Mambembe, dirigido por Soffredini e composto por seus amigos (artistas plásticos e conhecidos da Escola de Artes Dramáticas) cujo projeto de trabalho era estudar o que concebiam como a autêntica linguagem teatral brasileira: suas manifestações folclóricas e principalmente seu circo-teatro. Segundo Silvia Fernandes, em seu livro *Grupos Teatrais – Anos 70*, que se propõe a mapear a contribuição de diversos coletivos de teatro do período:

Quase todas as noites, durante os oito meses de criação da peça, os integrantes da equipe assistiam aos espetáculos circenses, dedicando especial atenção aos shows de variedade e às apresentações de circo-teatro. Os focos de interesse eram a área visual e a interpretação (...) O grupo não pretendia reconstituir nos espetáculos o código estético do circo-teatro. Tinha consciência da distância cultural que o separava do universo circense e da impossibilidade de reproduzi-lo. Tencionava recuperar, por um processo de seleção, alguns elementos característicos dessa linguagem para reelaborá-los e chegar a uma linguagem própria (FERNANDES, 2000, p. 202).

A partir da observação desses intérpretes circenses Soffredini identificou a distância da representação ilusionista como a principal característica do circo-teatro. Como registra Fernandes: “O ator de circo jamais ignora o público, respeitando a quarta parede imaginária. Ao contrário, elege o espectador como cúmplice das ações, incentivando sua participação na peça e seu intermédio no diálogo” (FERNANDES, 2000, p. 202-3).

A principal montagem do Grupo de Teatro Mambembe foi “A Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança”, adaptação do clássico de Miguel de Cervantes, apresentada, conforme a determinação do SESC, em espaço aberto. A história foi transformada em um “fio narrativo” recheado de diversas ações

espetaculares³, encenada em um ritmo acelerado, capaz de manter a atenção do público “espontâneo” da rua. A primeira apresentação do Mambembe ocorreu na Praça da República, para um público estimado de duas mil pessoas. Esta situação ajudava o grupo a definir sua estética popular, pois “a praça definia o teatro como espetáculo, não como texto dramático” (Fernandes. 2000, p. 8).

Conforme influência do circo-teatro, as personagens eram centradas nos “tipos”: apresentadas de forma clara, nada naturalista, mostrando diretamente ao público sua índole e seus objetivos na trama. Como destaca Fernandes: “O Mambembe aprendera no circo, e confirmava na praça, que nesse tipo de trabalho interessa apenas o transitório, o momentâneo, a invenção teatral refeita a cada apresentação” (FERNANDES, 2000, p. 207-8).

É fundamental destacar que o Mambembe valia-se do circo-teatro como paradigma de “uma forma brasileira de representar” da qual procurava retirar uma linguagem própria, diferenciando-se de outros grupos, chamados Independentes, que trabalhavam na periferia no mesmo período e viam a prática do teatro através de uma conotação política explicitamente mobilizadora e militante⁴.

Com a retirada do apoio do SESC em 1977, após 60 apresentações, cerca de metade do grupo se desligou. O restante decidiu manter-se no circuito normal de apresentações e vender seus espetáculos também a escolas, e chegou a montar “A farsa de Inês Pereira” de Gil Vicente e “O diletante” de Martins Pena. Após este período, Soffredini, que até então exercia a liderança evidente se afastou e o grupo, após outras tentativas, acabou modificando sua linha de trabalho.

Em um artigo voltado à análise da contribuição cênica do grupo publicado na revista *Sala Preta*, Rubens Souza Brito afirma que a forma de atuação cênica do grupo, baseada no circo-teatro era concebida pelo Grupo Teatro Mambembe como “triangulação”. Segundo Brito, esse fenômeno estaria presente em todo espetáculo popular e seria a marca característica fundamental do grupo. Para definir o conceito, o autor prefere utilizar uma citação do próprio Soffredini que merece ser aqui reproduzida:

³ A encenação era realizada em um palco desmontável repleto de diversos recursos para suscitar o interesse dos passantes: alçapões, bonecos, imensos balões a gás, além de um telão e de uma cortina que compunham a colorida paisagem na qual a ação se passava.

⁴ Para uma exploração dessa perspectiva mais política e radical, ver Garcia (1990).

O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o cúmplice na representação. É o centro dela. É para ele que se conta a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem. Ele conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta revelar o seu personagem, a intenção dele e, é claro, sua ação dentro da ação (história). A partir dessa cumplicidade com o público, dessa centralização nele, dessa doação a ele da ação (história, representação) é que se estabelece a base do jogo teatral (...) Trata-se de espicaçar o jogo teatral. Trata-se de assumir a teatralidade do teatro. Trata-se de derrubar a quarta parede com picaretas (...) Ah – vão dizer, dando uma olhada nas bases acima expostas - , algumas coisas cheiram a Brecht. E cheiram mesmo. Acho que é porque Brecht estabeleceu as bases de seu método indo pesquisar as formas populares de representação. Talvez esteja aí o ponto de contato: no popular (...) Todo esse processo é revelado para o público, que se surpreende com a magia da elaboração teatral, ao mesmo tempo em que se deixa envolver pela teatralidade impressa por esse tipo de jogo cênico. O ator não faz nada “escondido” do público; ao contrário, o ator revela sua criação, incorpora a relação do público em seu jogo e direciona a platéia para o jogo do outro ator; é dessa forma que a triangulação incorpora o público no jogo cênico. (*apud* BRITO, 2006, p.80-84).

Esta característica central e recorrente da expressão popular, concebida por Soffredini e Brito como triangulação, é de fato, influência importante na obra de Bertolt Brecht, que passou a valer-se dela para consolidar uma perspectiva teatral marxista, conhecida por “teatro épico”. Esta expressão visava não mais a identificação do espectador com o personagem e trama, mas sim uma leitura dialética da situação social posta no palco. Procurava, portanto, romper com o ilusionismo teatral e a empatia entre ator e espectador para suscitar o raciocínio crítico e a combater a alienação a partir das ferramentas de conscientização do teatro.

EM BUSCA DO CIRCO TRADICIONAL?

A apropriação dessa estética circense mais saudosista e tradicional que apontamos no trabalho do Grupo Mambembe, mas que pode ser também identificada nas montagens de diversos outros grupos teatrais posteriores, consiste em um princípio semelhante aquele que Marcelo Ridenti assinalou em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, voltando-se para a análise das representações sobre o “povo” mantidas pelos artistas da década de 60 e 70. Embora não trate diretamente do Mambembe, o autor destaca que as lutas políticas e sociais que ocorreram nas artes brasileiras do período (música popular, cinema, teatro, artes plásticas e literatura) podem ser classificadas

como “romântico-revolucionárias”, por buscarem no passado, nas raízes culturais nacionais, elementos para a construção da utopia do futuro⁵. Os artistas idealizavam o homem do povo (o camponês bem como o migrante favelado que trabalhava nas grandes cidades), buscando “(...) no passado elementos que permitiam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (RIDENTI, 2000, p.25).

Esta conceituação de Marcelo Ridenti é particularmente adequada para a compreensão não apenas da proposta cênica do Mambembe, mas também da tendência de re-politização do popular que eclodiu no final da década de sessenta, ganhou força na seguinte e chegou a influenciar a produção cênica das décadas posteriores.

É fundamental aqui destacar que a expressão cênica popular sempre acompanhou o desenvolvimento do teatro brasileiro desde a contribuição de Martins Pena no século XIX, que, como menciona Vilma Arêas, “(...) fundou em nosso teatro talvez a única tradição possuidora de alguma vitalidade – a tradição cômica popular” (ARÊAS, 1990, p.84).

Décio de Almeida Prado, tratando deste período, salienta que como o teatro nacional não tinha forças para se desenvolver, a divisão do repertório cênico era clara: a parte mais “rica” (tragédia, comédia fina e drama moderno) ficava a cargo das companhias estrangeiras e “[a]os nacionais restavam peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica” (PRADO, 1999, p.143). Mesmo nestas condições de desigualdade artística, a ópera, o drama, a comédia, a farsa, o melodrama, o vaudeville, o teatro de revista, os espetáculos de circo e números de mágica (MATTOS, 2002), proliferaram desde o final do século XIX.

Dentre esta efervescência de gêneros, o teatro de revista foi sem dúvida aquele que ganhou maior notabilidade no país⁶, composto por espetáculos que “passam em revista uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica –

⁵ No contexto dos anos sessenta, tal proposta de “crítica da modernidade” não era meramente idealista, mas inspirada no sucesso das revoluções camponesas ocorridas em Cuba e no Vietnã, e portanto, a “(...) valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução social modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ridenti, 2000:51).

⁶ Entre diversos autores com projeção no período, o mais eminente foi, sem dúvida, Arthur Azevedo, crítico de diversos jornais cariocas, tradutor de clássicos da comédia, parodiador de montagens européias, estimulador das artes, um dos principais militantes para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e membro fundador da Academia Brasileira de Letras.

muitas vezes caricata, com o objetivo de divertir a platéia” (MENCARELLI, 1999, p.58). A revista era uma mistura de música, teatro e dança, integrada por diversos quadros que se uniam através de um fio condutor, representado pelo *compère*, uma espécie de apresentador.

Apesar dessa contribuição histórica, constante e de importância inegável para o surgimento e amadurecimento do teatro brasileiro, o que procuramos destacar é que a utilização de formas populares no palco passou a oferecer um sentido muito particular a partir da década de sessenta, fundado na crítica ao cânone do palco italiano e à instituição teatral identificada como “burguesa”.

Neste contexto a assimilação da estética brechtiana no país provoca uma verdadeira ruptura das concepções cênicas vigentes até então, constituindo a orientação fundamental do ideal de “engajamento” teatral do período (NAPOLITANO, 2001)⁷. Uma das primeiras contribuições deliberadamente “politizadas” da cena teatral nacional foram as montagens *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* realizadas respectivamente em 1965 e 1967 pelo Teatro de Arena. Ao colocar em prática a influência da encenação brechtiana seja pela forma narrativa adotada, derivada do teatro épico, pela desvinculação ator/personagem, seja pela busca do engajamento, as montagens são exemplos fundamentais desta perspectiva. É importante recordar também, por conta de nosso interesse específico sobre a linguagem circense, a utilização da revista musical nas montagens do grupo que, como aponta Cláudia Campos (1988, p.113) valia-se de grande ecletismo de gênero e estilo: “melodrama, farsa circense, drama naturalista [que] comparecem ao lado de gêneros não propriamente teatrais, como a conferência e a entrevista” para fins evidentemente políticos.

Para além dos tantos outros marcos do teatro nacional como as montagens de Oduvaldo Viana Filho, do Centro Popular de Cultura, de Augusto Boal, as encenações do Teatro Oficina, ou mesmo a contribuição marcante de Antunes Filho, o que é relevante reiterar nesta discussão é que as formas de representação inspiradas na estética popular ganham valor específico a partir da década de sessenta exatamente por constituírem certo “atentado às convenções teatrais burguesas”. O despojamento cênico,

⁷ Marcos Napolitano sintetizou adequadamente a visão de engajamento nas artes que acompanhava os fortes embates ideológicos vigentes no período: “Na medida em que a radicalização política tomava conta da vida nacional, o teatro iniciava um debate que iria explodir no final da década de 60, lastreado por novas questões: para quem se deve encenar? Para o “povo” ou para a “pequena burguesia”, público tradicional dos teatros desde o final dos anos 40? Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela emoção, catarse e identificação entre público e palco? Ou pela busca do distanciamento e do choque com a platéia?” (Napolitano, 2001, p.6).

a comicidade, a presença do grotesco, a estética do escracho, e a proximidade da relação palco-platéia (algumas vezes radicalizada a ponto dos artistas tomarem a expressão teatral nas ruas como valor político em si) são características que irão vigorar ainda por décadas, influenciando diversas montagens e grupos fundamentais na história do teatro nacional.

O ORNITORRINCO TROUXE O CIRCO?

A influência circense poderia apresentar, contudo, uma tendência inversa, notabilizada pela concepção de “modernidade” associada à *performance* e que ganhou força no panorama teatral do país a partir da década de 80, estimulando a utilização da citação, do fragmento, das diversas mídias e demais aparatos tecnológicos em cena.

O marco inaugural desta tendência de apropriação do circo foi sem dúvida a montagem do Teatro do Ornitórrinco⁸ de 1986 *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, baseado no texto de Alfred Jarry. Por valer-se das características feéricas dessa expressão tradicional e dotá-la de caracteres diferenciais atualizados (conforme influências internacionais), a encenação tornou o grupo o representante inaugural dessa forma de utilização do circo no teatro. Para Berenice Raulino,

A utilização de recursos circenses mesclados a *trouvailles* visuais teve como inspiração declarada diversos artistas. Eisenstein, Maiakowski, Meyerhold, Jerome Savary, Peter Brook e Giorgio Strehler foram alguns deles. Havia uma forte tendência no teatro europeu dos anos oitenta – a exemplo do que acontecera no início daquele século – de incorporar as artes circenses ao espetáculo teatral (RAULINO, 2006, p.88).

Segundo Silvia Fernandes, com *Ubu*, o diretor Cacá Rosset buscou um gênero de espetáculo que “recuperava formas cênicas consideradas menores, como o circo e o music-hall, inseridos nos roteiros como números independentes” (FERNANDES, 2000, p. 122), cativando “um público jovem, mais interessado em shows de rock que em teatro” (FERNANDES, 2000, p. 116).

⁸ Antes de *Ubu*, o Ornitórrinco já havia encenado *Os Mais Fortes*, inspirado na obra de August Strindberg, *Teatro do Ornitórrinco canta Brecht e Weill* e *Mahagonny Songspiel*, baseados em textos e obras de Bertolt Brecht e Kurt Weill, fundamentais para a construção de sua linguagem cênica.

Para a autora, a proposta baseada em números espetaculares era adequada por colocar o “espetáculo a serviço do ator e não o contrário” (*idem*), o que fez com que o grupo contratasse artistas especializados e dividisse os ensaios em três áreas distintas: a circense, coordenado por José Wilson Leite do Circo-Escola Picadeiro⁹; a musical feita pela Banda Patafísica e a teatral, da qual participavam Cacá Rosset, José Rubens, Chiquinho Brandão, Rosi Campos e Christiane Tricerri. “Justapostas e combinadas, as três áreas criaram no espetáculo uma interdisciplinaridade que se aproximava da *performance*, por mesclar com rara propriedade as diferentes linguagens artísticas” (FERNANDES, 2000, p. 123).

A proposta de um espetáculo de performers, característica identificada por Fernandes desde a primeira montagem do Ornitórrinco, que “exige que o ator mostre em cena suas habilidades, convertendo o texto e a personagem em pretexto para a exibição das idiosincrasias do elenco” (FERNANDES, 2000, p.123) valeu-se adequadamente da linguagem circense:

Na encenação de Ubu, a proposta de trabalhar com performers adaptava-se perfeitamente ao projeto de montagem de atrações. A participação de artistas circenses no elenco enfatizava o lado espetacular da montagem, em que cada um devia mostrar suas habilidades técnicas. Os exemplos dessa exibição são numerosos pois concretizam a proposta básica do espetáculo (...) A idéia da eficiência técnica concretizada na execução exímia de uma determinada habilidade, encontrava respaldo na formação altamente especializada dos atores circenses, que dependia de um treinamento exaustivo e resultava numa realização formal perfeita. (FERNANDES, 2000, p. 125-6)

Como relata Fernandes, o processo criativo do Ornitórrinco baseava-se em uma orientação teórica e prática que procurava “essencializar” as idéias do autor em questão, ou “roteirizar” as peças, procurando encontrar determinadas sínteses cênicas, seqüências de gestos, posições e atitudes fundamentadas em um trabalho esquemático do ator, “com uso de gestos demonstrativos e explicativos, que desenhavam uma composição exterior das personagens” (FERNANDES, 2000, p. 121).

Se a semelhança ou influência de Bertolt Brecht faz-se aqui também evidente, é importante destacar que o objetivo cênico do grupo não era fundamentalmente político,

⁹ Apesar da primeira tentativa de instalação de uma escola de circo no país datar de 1967, quando se cogitou a construção do Circo Estadual de São Paulo e da primeira escola de circo de São Paulo ter sido a Academia Piolim de Artes Circenses, a Circo Escola Picadeiro, criada em 1984 a partir da iniciativa de José Wilson Moura Leite (que transformou o seu empreendimento, o Circo Royal, em uma escola não-profissionalizante com apoio da Secretaria Municipal) foi a iniciativa de mais longa duração, continuando em atividade até a atualidade.

e sim voltado à forma. Como a própria autora destaca, Brecht servia a equipe apenas como ponto de partida e os eventuais recursos de distanciamento empregados, de forma diferente do teatro épico, “eram aproveitados não para clarificar interpretações sociais ou econômicas da história, mas para fins exclusivamente teatrais, com a ênfase deslocada do encaminhamento político para o teatral. Era o caso de *Ubu*, em que o grupo assumia o lado espetacular da representação (...)” (FERNANDES, 2000, p.129).

Esta passagem associa-se à constatação de Fernandes de uma grande mudança no estilo da representação do Ornitórrinco com a saída de Luiz Roberto Galízia após a montagem de *Mahagonny Songspiel* (e antes de *Ubu*) quando Cacá Rosset passou a concentrar a direção dos espetáculos: “o traço intelectual e cínico predominante nas montagens anteriores desviava-se para uma linha mais farsesca e o grupo perdia grande parte do impulso experimental e da pesquisa teórica, que sempre foram as marcas de Galízia” (FERNANDES, 2000, p. 131). Exemplo disso é o deslocamento de um humor ferino e cínico de *Mahagonny*, para o seu aspecto mais improvisado e circense em *Ubu*, centrado em Chiquinho Brandão e José Rubens Chasseraux e seu “humor desbocado, ligado à palhaçada circense, com alusões sexuais às vezes muito ingênuas” (FERNANDES, 2000, p.130).

Tal como na influência circense, o grupo passou a valorizar também a interação com o público, que ocorria às vezes de forma insolente, como enfrentamento ou desafio. Outra característica do estilo de interpretação do Ornitórrinco era a presença da improvisação e dos “cacos” realizados pelo elenco, que ocorriam amplamente em *Mahagonny* mas também em *Ubu*. Segundo Fernandes esta modificação da peça no contato com o público era de fato uma das propostas do grupo, que buscava fazer um teatro em progresso, em permanente modificação motivado seja pela audiência seja pela intervenção de novos atores incorporados ao trabalho.

As demais montagens do Ornitórrinco continuaram desenvolvendo a linguagem de Cacá Rosset, que mesclava o desfile carnavalesco, a *commedia dell'arte*, o universo circense, técnicas circenses como acrobacias, malabarismos, mímicas e pirofagias, fundidas a “belas imagens, oníricas e poéticas, além do espírito cômico carnavalesco” (COSTA, 1999, p.244).

EM BUSCA DO CIRCO MODERNO?

No que se refere ao Ornitorrinco, pelo impacto de suas produções iniciais no panorama paulistano (com destaque para *Ubu*), pela utilização do circo como elemento espetacular diferencial no palco, a relação direta com o público, a mescla de estilos populares, a utilização da figura do palhaço, da comicidade e do “escracho”, além de certa perspectiva “crítica”, pode-se dizer que o grupo constituiu mediação fundamental entre o teatro da década de 1970 e as companhias que se estabeleceram na década seguinte, sejam as que irão dedicar-se ao trabalho com a linguagem circense ou mesmo os artistas voltados à *performance art*.

Sua proposta de adaptação livre dos textos; a mescla de linguagens utilizadas; o “clima” de show; os princípios de essencialização e roteirização que construíam a ênfase na encenação e *performance*; a utilização da paródia e da citação de outros espetáculos; a improvisação e o distanciamento freqüentes na forma de interpretação bem como a utilização do circo e a ênfase na interpretação visceral foram influências fundamentais para uma série de grupos teatrais que se formariam no final da década de oitenta, consolidando-se nas seguintes.

Tais princípios constituíram o impulso determinante à mescla da *performance* e do circo em sua acepção “moderna” no panorama paulistano. Porém, para compreender adequadamente esta especificidade, é fundamental destacar, mesmo que brevemente, a influência do movimento do Novo Circo, bem como a herança dos movimentos da *performance art* que aparecem no panorama teatral paulistano no período.

O movimento de revitalização do circo que ficou conhecido pela polêmica expressão “Novo Circo” tem repercussões mundiais, como ilustra a formação e explosão do *Cirque du Soleil*, que se constituiu como a principal referência deste estilo. Segundo Mário Bolognesi (2006) em um artigo crítico sobre o movimento, o Novo Circo se caracteriza pela abdicação da narrativa épica, a extinção do picadeiro, do apresentador e os fortes investimentos nos aspectos cênicos, coreográficos e dramáticos.

Essa tendência dedica-se, portanto a retirar da expressão circense suas características mais tradicionais, principalmente no que se refere às referências visuais e à sua relação direta com a platéia, mantendo, contudo, a valorização do performer, e das técnicas de ilusionismo e *amusement* centradas nas evoluções tecnológicas, características semelhantes às da linguagem performática (COHEN, 2002).

Segundo Renato Cohen (2002) em seu estudo dedicado à expressão artística *performance*, esta deve ser vista como uma *arte de fronteira*, característica por seu movimento constante de ruptura com o que é compreendido como “arte estabelecida”, no teatro, ou seja, a instituição do palco italiano. Além disso, o autor relembra que a *performance* está ontologicamente ligada ao movimento da *live art*, que pode ser compreendida como “arte ao vivo” ou “arte viva”, por procurar “uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2002, p.38). Este princípio de dessacralização da arte, que busca tirá-la de uma função estética (associada a um elitismo) é também uma constante entre as atividades cênicas de *performance*.

Característica fundamental de sua linguagem cênica é a idéia de “um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra” (COHEN, 2002, p.57), mas que permite uma interessante fusão de estilos e línguas. Embora extremamente diversa, o autor procura apresentar alguns traços característicos desta forma de expressão, destacando sua anteposição à “estrutura aristotélica” dotada de começo, meio, fim, linha narrativa, etc. tal como o teatro tradicional, uma vez que seu: “(...) apoio se dá em cima de uma collage como estrutura e num discurso da *mise em scène*” (COHEN, 2002, p. 57-9). Esta ênfase visual permite ao autor destacar que “na *performance* a intenção vai passar do *what* para o *how* (do *quê* para o *como*). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito. (COHEN, 2002, p.66-7).

A ambigüidade entre a figura do artista *performer* e de uma personagem que ele represente é outra questão constante nesta expressão, pois o *performer* “se polariza entre o papel do ator e a “máscara” da personagem” (COHEN, 2002, p. 57-9), promovendo uma ruptura com a representação, com a idéia ficcional da personagem para destacar o momento do acontecimento cênico, ou nas palavras do autor, a utilização da pessoa do *performer* pode ser compreendida como um modo de “fazer a si mesmo”. Este “fazer a si mesmo” “(...) poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominaram esta auto-representação de *self as context* (...)” (*Ibidem*).

Para o autor: “Essa intenção reforça uma das características principais da arte da *performance* e de toda a *live art*, que é o de reforçar o instante e romper com a representação. Trata-se de trabalhar com as dialéticas – *stage time* X *real time* e *performer* X *personagem*”. (COHEN, 2002, p.66-7), ao que poderíamos adicionar o

fato de que os espetáculos de *performance* têm uma característica de evento, “repetindo-se poucas vezes e realizando-se em espaços não habitualmente utilizáveis para representações” (COHEN, 2002, p. 57-9).

Essa síntese permite perceber como as artes circenses consistiam (e continuam apresentando) um terreno fértil para os artistas orientados por uma expressão cênica performática, híbrida, aberta para diversas inovações tecnológicas e sensoriais, que procuravam valorizar o instante presente e a representação baseada na atuação ao invés de em uma interpretação psicologicamente orientada. Neste sentido, expressões circenses influenciadas pelo Novo Circo e próximas da *performance art* carregavam também um valor crítico ao que se concebia como o teatro “convencional” representado pelo palco italiano, centralidade do texto dramático, orientação interpretativa de influência naturalista, associado, ao menos desde a explosão do teatro engajado da década de 1960, à burguesia e ao conservadorismo.

O CIRCO E A DICOTOMIA TRADICIONAL *versus* MODERNO

Esse artigo não tem a intenção de defender uma destas perspectivas apresentadas como mais adequada, promissora ou crítica em detrimento da outra, mas sim procurar compreender e discutir o significado desta explosão da linguagem circense no teatro nacional (paulistano em especial) a partir da década de 80.

A partir da análise de duas apropriações distintas da linguagem circense no teatro, podemos demonstrar como este universo, seja em sua acepção “popular e tradicional”, seja em sua vertente “moderna e performática” consistia em uma afronta ao modelo do cânone teatral vigente, centrado no palco italiano e em seu ilusionismo cênico da “caixa preta”.

Tal utilização do circo foi decisivamente influenciada por Bertolt Brecht, figura fundamental para a crítica do cânone naturalista por basear sua estética na explicitação da teatralidade. Para Jean-Jacques Roubine, no teatro épico de Brecht

(...) não é necessário, no fundo, rejeitar a arquitetura italiana. Basta fazê-la trabalhar, por assim dizer, *no sentido contrário*. Ajudando a teatralidade a exibir-se assumidamente, em vez de recalá-la. Mostrando os meios de produção do espetáculo, equipamentos elétricos, instrumentos musicais, etc. em vez de dar-se tanto trabalho para torná-los invisíveis (...) tudo isso se torna a própria base do teatro épico: o espectador brechtiano deve ver *a distância*.

Deve conservar a cabeça fria frente a um espetáculo que não pretende mais substituir a realidade. Deve estar em condições de exercer suas faculdades de surpresa, de julgamento crítico (ROUBINE, 1998, p.91-2)

A proposta brechtiana do distanciamento, que levava o espectador a “pensar acima” do fluxo da peça, ao invés de “pensar dentro” dela, conferia às montagens do período uma conotação crítica extremamente valorizada no contexto e estimulava o emprego de gêneros não-ilusionistas, encontrados tanto na expressão popular e tradicional quanto na teatralidade “moderna”.

Em “Modernidade e Revolução”, um famoso artigo de Perry Anderson voltado a debater a discussão de Marshall Berman sobre a modernidade e o modernismo, o autor oferece uma classificação interessante. Apesar de criticar as visões do modernismo que suprimem sua variabilidade, Anderson postula uma forma de compreensão de suas distinções a partir de um princípio comum, baseado em três coordenadas que constituem um campo de força definidor do modernismo: a primeira seria a codificação de um academicismo altamente formalizado; a segunda, a emergência das tecnologias e a terceira, a proximidade imaginativa da revolução social.

Quanto à primeira coordenada, a persistência nas artes do que chamou de *anciens regimes* e do academicismo que ia de par com eles forneceu, segundo Anderson (1986, p.9):

(...) um conjunto crítico de valores culturais *contra os quais* podiam medir-se as formas insurgentes de arte, mas também em termos dos quais elas podiam articular-se parcialmente a si mesmas. Sem o adversário comum do academicismo oficial, o grande arco das novas práticas estéticas tem pouca ou nenhuma unidade: sua tensão com os cânones estabelecidos ou consagrados que encontram pela frente é constitutiva de sua definição enquanto tal.

A segunda coordenada destaca que as energias e os atrativos de uma nova era da máquina eram um poderoso estímulo à imaginação e às sensibilidades modernistas, e se refletiu nas principais vanguardas artísticas, como o cubismo parisiense, o futurismo italiano, o construtivismo russo. Por fim, “a bruma da revolução social, que pairava sobre o horizonte dessa época foi responsável por grande parte do tom apocalíptico daquelas correntes do modernismo que rejeitavam de modo mais irremissível e violentamente radical a ordem social como um todo” (ANDERSON, 1986, p.9).

As duas outras coordenadas apontadas por Anderson podem ser consideradas uma ilustração da própria condição antagônica da modernidade, em que os valores do “progresso” e da “técnica” conviviam com determinada perspectiva crítica do capitalismo e do desenvolvimento acrítico.

Essas três coordenadas podem ser identificadas em nosso objeto de estudo, pois como visto, a expressão circense (“tradicional” ou “moderna”) no teatro passa a carregar um efeito de oposição aos moldes canônicos do palco italiano, que denominamos aqui de brechtianismo circense.

Embora a maioria das aplicações dessas propostas cênicas diferenciem-se do teatro épico pelo fato de não visarem necessariamente à conscientização ou à perspectiva dialética e crítica, a utilização da linguagem circense no teatro do contexto permitia a realização de um “efeito de associação” (MERISIO, 2009) que poderia referir-se seja à tradição circense e os valores dela decorrentes, seja para veicularem a dimensão feérica em sua acepção mais contemporânea. Essa dupla possibilidade de articulação do circo como sua oposição ao teatro convencional constituiu os principais valores responsáveis pelo ressurgimento da linguagem circense no teatro do período.

Partindo da análise das montagens do grupo Mambembe e do Teatro do Ornitórrinco, pudemos destacar a influência do circo no panorama teatral da década de 70 e 80, ora em sua vertente mais saudosista, vista como tradicional, ora na sua concepção mais contemporânea, associada aos objetivos mais performáticos.

Influenciados por uma ou outra vertente, o fato é que o país viu surgir, nas décadas de 80 e 90, uma série de grupos teatrais que se notabilizaram pela utilização deliberada da influência circense em suas montagens: os Parlapatões, Patifes e Paspalhões; XPTO; Acrobático Fratelli; Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes; Nau de Ícaros; Intrépida Troupe; Teatro de Anônimo; Doutores da Alegria; Jogando no Quintal; La Mínima; Linhas Aéreas; Farândola Troupe; Circo Zanni; Na Makaka, entre outros.

Longe de essencializar uma linguagem tão híbrida e mutável como a circense com rótulos de “originalidade” ou “novidade”, a compreensão dos valores mobilizados por tais efeitos de associação são fundamentais para compreender a tomada de posição estética destes grupos em competição por seu reconhecimento teatral e, mais ainda, para interpretar adequadamente as linguagens teatrais produzidas no país a partir da década de 1970, considerando o eterno embate artístico entre o “tradicional” e o “novo” à luz do ressurgimento (ou manutenção) da expressão circense.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. Novos Estudos. n.14, fev.1986.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, EdUNESP, 2003.
- _____. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *In Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.
- BRITO, Rubens Souza. O Grupo Mambembe e o Circo-Teatro. *In Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.
- CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva 1988.
- CARLSON, Marvin. *Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos Urbanos*. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: EdUnicamp, 2000.
- GARCIA, Silvana. *Teatro e Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, s/d.
- _____. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho*. Campinas: EdUnicamp, 1998.
- GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- GUINSBURG, Jacó e TELES, Sílvia Fernandes O Trombone do Asdrúbal e as 'Atrações' do Ornitórrinco. *In: GUINSBURG, Jacó e SILVA, Rubens Sérgio da (org.). Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KÁSPER, Kátia Maria. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Educação da Universidade de Campinas, 2004.

KRÜGER, Cauê. *Experiência Social e Expressão Cômica: os parlapatões, patifes e paspalhões*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco*, São Paulo, Ed: Hucitec, 1998.

MARINHO, Flávio. *Besteirol*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista*. Teatro e TV em São Paulo. São Paulo: Códex, 2002.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta – A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: EdUnicamp, 1999.

MERISIO, Paulo Ricardo. *Mme. Underground (1978), de Miroel Silveira: um elo simbólico entre tradição e contemporaneidade no universo do circo-teatro*. Disponível em: <<http://www.unirio.br/teatrocomico/textos/underground.pdf>> Acesso em: abril de 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1965/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

_____.; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. In: *Revista Brasileira de História*. v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Advento da modernidade? *Lua Nova*, n. 20, maio de 1990.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

RAULINO, Berenice. O circo em Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro do Ornitórrinco. In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SÁ, Nelson de. *Diver/sidade*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCWARZ, Roberto. *O Pai de família*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SILVA, Ermínia. *O Circo: sua arte e seus saberes*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 1996.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.