

“O Grande Circo Místico”: do palco à página

Doutoranda Deisily de Quadrosⁱ (UFPR)

Resumo:

“O Grande Circo Místico”, poema de Jorge de Lima, está presente no livro A túnica inconsútil. O autor apresenta uma poesia entremeada de elementos espirituais, procurando estabelecer a ligação do humano com a existência total. Esse poema originou duas interpretações que foram adaptadas pelo Balé Teatro Guaíra para a linguagem da dança. Tomando, portanto, o poema e as gravações dos espetáculos homônimos – de 1983 e de 2002 –, o presente estudo tem como objetivo analisar as mudanças ocorridas na passagem do texto poético para o texto cênico, averiguando a manutenção ou transformação dos componentes poético-literários. 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, averiguando como se dá o diálogo entre as diferentes linguagens – poema, dança, música.

Palavras-chave: “O grande circo místico”, Jorge de Lima, Balé Teatro Guaíra, Estética da Recepção, Literatura Brasileira.

1 O poema

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. O autor apresenta 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 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 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 análise deste estudo. 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 Guaíra – 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. Cada leitura 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, com o contexto de produção.

A túnica inconsútil, de Jorge de Lima, 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-metafórica. E é por meio dessa fusão que Jorge de Lima escreve sobre o transcendente.

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.

No início, o poema 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 continuidade da vida terrena. Do verso 14 ao 27, que compõe o segundo bloco, tem-se a presença de Margarete. É o início da busca pela espiritualidade, o que é representado pela tatuagem de gravuras sagradas gravadas no corpo dela, que expugnavam o carnal. Convivem ainda matéria e alma na contraposição do carnal vivido na realidade e do espiritual idealizado, almejado. No terceiro bloco, do verso 28 ao último, há um crescente no que diz respeito ao elevado, ao místico. Essa busca do absoluto é representada pelas personagens Marie e Helene, mulheres que representam o elemento material – no poema, há ênfase no corpo, no desejo despertado nos homens – e a busca do místico, que chega ao ápice com a levitação das irmãs, ou seja, com o encontro da alma com o sublime.

O ser humano vive no tênue limite da matéria – o cotidiano – e do sublime – a procura do místico. 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 Lili Braun – a grande deslocadora – é um dos símbolos do 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: morte do passado para o surgimento do presente, morte da materialidade para o nascimento da alma.

No ventre de Lili Braun, “um santo tatuado” é gerado. A tatuagem é também um símbolo de potencial místico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.871). 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.

Em outra passagem do poema há a referência à Via-Sacra, que protege Margarete de feras como o tigre e o leão Nero. Este, enquanto símbolo do poder e da soberania, remete 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. 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 levitação vivida pelas irmãs Marie e Helene na apresentação circense é também um motivo narrativo. A 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 das irmãs transcende as condições materiais da existência e se dá a espiritualização absoluta do ser, do corpo e da alma.

Como último símbolo, destaca-se a criança. Representando a inocência na ideologia cristã, 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. Novamente, portanto, temos a oposição material e espiritual, quando crianças e adultos são contrapostos.

Os sentidos simbólicos citados acima remetem ao antagonismo existente entre a materialidade 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 que 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” mostra essa busca da essência e do transcendental realizada pelo ser humano. Para tanto, se utiliza da trajetória da dinastia do circo Knieps como uma metáfora, ao mesmo tempo, do cotidiano e da trajetória dessa busca do valor divino.

A linguagem claudeliana empregada na construção do poema com a temática do *Gênesis* aproxima-o da Bíblia. 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. O material começa a ceder ao espiritual e este vai progressivamente tomando conta do poema – embora o cotidiano permaneça.

É com o nascimento de Marie e Helene que se dá o início do terceiro bloco do poema, momento em que o transcendente invade os versos. Virgens e puras, as meninas, filhas de Margarete, são alvos do desejo de banqueiros e homens de monóculo. 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, pois, atraídos pelo corpo de Marie e Helene, “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.

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.

A estrutura de “O grande circo místico” conta, portanto, 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.

2 Leituras

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. E é essa interpretação problematizadora que o Balé Teatro Guaíra faz do poema quando, 45 anos após a publicação do mesmo, transforma-o em espetáculo. Tal foi a boa receptividade do espetáculo de 1983 que, em 2002, ganha uma nova versão, agora uma interpretação do poema e da primeira montagem.

Ambos os espetáculos problematizam as questões religiosas cantadas no poema limano,

porém, cada versão apresenta também singularidades. 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, 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, 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 Robert Jauss) de cada indivíduo. Cada texto possui “vazios” que exigem a participação do leitor na elucidação de seu sentido. O texto, enquanto um engenho de fazer pensar, convida o leitor a continuar a escrevê-lo, a fazer interferências a partir do conhecimento de mundo que possui.

Ademais, há o aspecto histórico da leitura. 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”. (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.

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).

Com o objetivo de verificar como os espetáculos de 1983 e de 2002 interpretaram o poema “O grande circo místico” (1938), o momento “Beatriz e Frederico”, que representa o início da busca da espiritualidade, será analisado. 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, 1958, p.53).

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

3 Espetáculo de 1983

No espetáculo de 1983 Beatriz¹ 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 canção “Beatriz”, 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 combinação da variedade de signos (verbal, tratando-se da letra da canção, e icônico, referindo-se ao cenário, figurino, iluminação e coreografia) dá ao momento uma ideia de unicidade de sentidos: constrói Beatriz, mulher idealizada, sem contradições, próxima à perfeição. A associação desses signos intensifica o clima místico e também a imagem de Beatriz.

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. 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.

¹ 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.

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 o conceito burguês 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 levá-lo, para ensiná-lo 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, em que teria de seguir o ofício de médico, como seu pai, 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 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 preito 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.
(ALIGHIERI, 1999, 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 outro momento desse estudo.

A canção portanto, traz ideias 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”.

4 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.

Analizando 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, 1958, 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 pelo 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.

Algumas Conclusões

A análise aqui realizada quis salientar a manutenção e transformação da linguagem poética na transposição à linguagem cênica. 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 (KOLODY, 1997, p.87). 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 ideias de fim do mundo, de grandes mudanças, da chegada do desconhecido e do mistério arraigadas 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 por meio 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, tem-se a duplicidade humana: o material e o místico são produzidos pelo próprio homem. A busca pelo transcendente 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.

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.

Referências Bibliográficas

- 1] ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: Inferno, Purgatório e Paraíso**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- 2] BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. (org. Augusto Massi). São Paulo: Duas Cidades/Edusp, 1997.
- 3] CHARTIER, Roger. **A aventura do livro : do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.
- 4] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- 5] ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- 6] GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1989.
- 7] GUINSBURG, J. et.al. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- 8] ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- 9] KOLODY, Helena. **Sinfonia da vida**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1997, p.87.
- 10] LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- 11] LIMA, Jorge de. **Obra completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- 12] Nomes. Disponível em: <<http://jornaldenomes.net/web/ver.php?nome=Beatriz>>. Acesso em: 15 nov. 2006.
- 13] PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- 14] TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- 15]