

Do Teatro de Feira ao Circo Moderno

Mario Fernando Bolognesi^{1, 2}

¹Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

²Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Do Teatro de Feira ao Circo Moderno¹ – O artigo aborda a expulsão do teatro oficial francês dos comediantes italianos, em 1697, e o encontro deles com os saltimbancos das feiras de Paris, fato que impulsionou a efervescência experimental da cena *forain*. Procedimentos cênicos corporais e performáticos se associaram aos números de variedades. Os exercícios equestres, trazidos a Paris por Philip Astley, complementaram a matriz cênica do futuro espetáculo circense: a montagem de atrações. Conclui-se que a profissionalização dos artistas e a formação de companhias também foram determinantes para a organização comercial do teatro das feiras e do circo moderno. Palavras-chave: **Teatro de Feira. Montagem de Atrações. Circo Moderno. Alard. Astley.**

ABSTRACT – From the Fair Theatre to the Modern Circus – The expulsion of the Italian comedians in 1697, and their meeting with the acrobats of the fairs of Paris, boosted the experimental effervescence of the *forain* scene. Stage body and performance procedures were associated with the varieties. The equestrian exercises, brought to Paris by Philip Astley, complemented the scenic matrix of the future circus show: the montage of attractions. The professionalization of artists and the formation of companies were also crucial for the commercial organization of the fairs and the modern circus.

Keywords: **Fair Theater. Montage of Attractions. Modern Circus. Alard. Astley.**

RÉSUMÉ – Du Théâtre de la Foire au Cirque Moderne – L'expulsion des comédiens italiens en 1697 et leur rencontre avec les saltimbanques des foires de Paris ont favorisé l'effervescence expérimentale de la scène foraine. Des procédures scéniques corporelles et performatiques ont été associées aux variétés. Les exercices équestres, apportés à Paris par Philip Astley, ont complété la matrice scénique du futur spectacle de cirque: le montage d'attractions. La professionnalisation des artistes et la formation de compagnies ont également été déterminantes pour l'organisation commerciale du théâtre des foires et du cirque moderne.

Mots-clés: **Théâtre de la Foire. Montage d'Attractions. Cirque Moderne. Alard. Astley.**

Introdução

As feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent, em Paris, foram de suma importância para as artes cênicas. A primeira teve seus primórdios em 1176. Em 1482 foi oficialmente reconhecida e autorizada a funcionar. Ela perdurou até 1789, no entorno da abadia de Saint-Germain-des-Près, no período de 3 de fevereiro até o Domingo de Ramos. A segunda prolongou-se de 1344 a 1762 (quando foi consumida por um incêndio), e era montada nos arredores da abadia de São Lázaro. No século XVIII, ela se estendia de 9 de agosto a 29 de setembro².

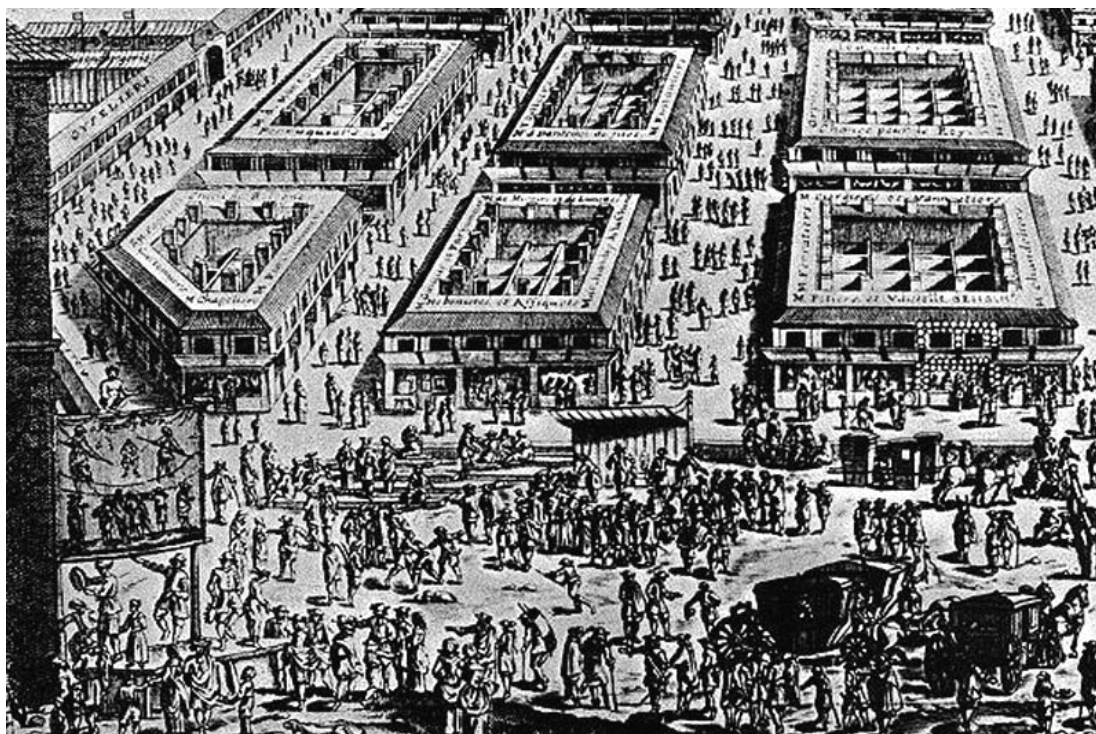


Figura 1 – Título: *Foire St. Germain a Parigi*. Técnica: Incisão. Século XVII. Vista geral da feira. São visíveis dois palcos de acrobatas e cômicos, um à extrema esquerda e outro ao centro, com um toldo de cobertura. Fonte: Arquivo Dionysos, da Universidade de Florença. Referência: Imagem 853.

Ao lado do comércio de produtos e serviços, as referidas feiras (Figura 1) abrigaram atividades artísticas variadas: teatro, dança, canto, música, acrobacias, funambulismo, teatro de bonecos, teatro de sombra, animais amestrados, magia, pirofagia, excentricidades humanas, tais como gêmeos siameses, gigantes, anões, mulher barbada etc. O repertório era diversificado e foi determinante para a consolidação de um gênero específico, a ópera cômica. As experiências artísticas das feiras propiciaram a consolidação de um procedimento cênico denominado de montagem de atrações³.

A diversificação do repertório teve estreita relação com a disputa empreendida entre os artistas das feiras e os Comediantes do Rei, que eram subvencionados e, por isso, gozavam de privilégios. O teatro das feiras, por seu turno, tinha a bilheteria e o público como fatores determinantes de sobrevivência.

As feiras parisienses experimentaram algo que, na época, era novidade no campo da produção de espetáculos: a organização de trupes artísticas de cunho comercial. As companhias eram lideradas por um(a) empresário(a), que às vezes exercia as funções de primeiro ator ou atriz e de diretor(a) de cena.

Os procedimentos poéticos que respaldavam a construção de um espetáculo a partir de números autônomos e independentes, acoplados a cenas teatrais predominantemente cômicas e farsescas, além da prática comercial e empresarial de administração e gerenciamento das iniciativas artísticas, foram fatores decisivos para a consolidação, ao final do século XVIII, do circo moderno.

O encontro de saltimbancos e comediantes

As apresentações artísticas e cênicas debutaram nas feiras em 1595, quando Jehan Courtin e Nicolas Poteau⁴, chefes de uma trupe de artistas ambulantes, se apresentaram na feira de Saint-Germain (Campardon, 1877, v. 1). A trupe conseguiu significativo sucesso de público, fato que incomodou os atores do *Hôtel de Bourgogne*⁵, que, com base em seus privilégios, solicitaram a proibição das apresentações. O pedido foi imediatamente atendido e seguido de forte reação do público, que clamava às autoridades para que a companhia fosse autorizada a representar. No ano seguinte, eles retornaram com seus espetáculos à feira de Saint-Germain.

Em 1618, André Soliel e Isabel Le Gendre, que, segundo Campardon (1877, p. 11, v. 1), “provavelmente representavam paradas, ele como Arlequim e ela como Colombina”, solicitaram aos religiosos de Saint-Germain autorização para se apresentarem na feira e para construir um teatro em seu terreno. A solicitação foi acatada. Posteriormente, a autorização se estendeu aos marionetistas, dançarinos de corda, adestradores de animais (selvagens e domésticos) e a toda sorte de exibição de variedades. Desde então, o processo de crescimento dos espetáculos de Saint-Germain

foi contínuo. Em 1640, a feira ganhou notoriedade e relevância, graças às possibilidades diversificadas de diversão, que atraía um público cada vez mais numeroso.

A partir daquele ano, por determinação do rei, as apresentações artísticas só poderiam ocorrer em locais com estrutura fixa. Os artistas das feiras, cumprindo a ordem real, se empenharam na construção de seus *teatrinhos*, como eram denominados. Os espaços fixos demandaram um espetáculo de maior extensão. Assim, fez-se necessária a formação de trupes reunindo artistas e famílias, com números autônomos. Teve início, ali, a experimentação de um espetáculo formado a partir de números independentes, que impôs como desafio a busca por uma unicidade. A diversidade de atrações deveria induzir a um espetáculo coeso.

A reunião de artistas e família impulsionou o fortalecimento de líderes que, além de artistas, passaram a se responsabilizar pela direção cênica, pela gerência e administração das trupes. Estavam, pois, lançadas as sementes da organização do teatro das feiras como empreendimento comercial. A composição do espetáculo e suas respectivas formas de organização e produção tinham o público como fator determinante. A lotação da plateia era primordial para a sobrevivência do empreendimento artístico e para o exercício de uma prática cênica profissional.

Em 1678, a feira de Saint-Germain conheceu o seu primeiro teatro *foiraine* propriamente dito, dirigido pelos irmãos Charles (?-1711) e Pierre Alard. O edifício cênico era construído em madeira, em pequenas dimensões, de instalações simples e desmontável. Os Alard reuniram uma trupe com 24 acrobatas e atores de cenas cômicas curtas. A companhia contava com a participação societária do alemão Moritz Von der Beek (ou Vondrebeck), dito Maurice (1649-1694), ex-aluno de Charles Alard, que se tornou o mais famoso e habilidoso acrobata das feiras. A montagem, naquele ano, de *As Forças do Amor e da Magia - Divertimento Cômico em Três Interlúdios*, provocou a conjunção entre representação teatral e jogos acrobáticos⁶. Além dos acrobatas, a peça contou com dois papéis masculinos (Zoroastro, um mago apaixonado por Gresinda, e Merlin, o seu criado) e um feminino (Gresinda, uma jovem pastora). Não há informações precisas a respeito dos artistas que interpretavam as personagens⁷. Na observação de Heulhard (1878, p. 190), era uma “peça de clowns, enobrecida com danças”. Além

das danças de palco e de corda e da interpretação de clowns, a peça apresentava cenas mudas acrobáticas, desenvolvidas em solo e em plataformas.

Os teatros das feiras, de um modo geral, tinham como aparato cenográfico um estrado, um tablado sobre o qual se desenvolviam as ações, ou melhor, os jogos – para respeitar a terminologia da época e dos artistas. Uma caixa acomodava os poucos aparatos técnicos das cenas, que se resumiam a equipamentos necessários à montagem da corda em que os dançarinos se equilibravam e operavam seus saltos (Heulhard, 1878).

Enquanto os espetáculos cresciam em quantidade e qualidade, os Comediantes do Rei, diante da concorrência e da preferência do público pelas atrações das feiras, deflagraram ataques e perseguições de toda ordem. Além da *Comédie-Française*, a realeza também subvencionava uma trupe de comediantes italianos, a *Comédie-Italienne* ou *Premier Théâtre-Italien*, que tinha, até 1688, Domenico Biancolelli (1636-1688), dito Dominique, como *capocomico*, no papel de Arlequim⁸.

Em 1697, no entanto, a companhia italiana teve sua subvenção suspensa e foi expulsa de Paris devido à montagem do espetáculo *A Falsa Puritana*, ou *A Falsa Hipócrita*, que tecia críticas à esposa de Luis XIV, Madame de Maintenon⁹. Uma vez deportados e sem as pensões da corte, alguns dos comediantes italianos retornaram à terra natal, outros se dispersaram pelas províncias e outros permaneceram em Paris e procuraram trabalho nas feiras¹⁰.

Os irmãos Alard e Alexandre Bertrand (1684-1725)¹¹, na época os principais empresários dos teatros das feiras, incorporaram os artistas italianos às suas companhias de saltadores, impulsionando, assim, o encontro entre atores cômicos de ofício e artistas saltimbancos (Guardenti, 1995).

Com a expulsão dos comediantes italianos, a feira e seus teatros tornaram-se herdeiros da *Commedia dell'Arte* e de seu público (Venard, 1985), vindo a ampliar a concorrência com a *Comédie-Française*. Esta, por sua vez, intensificou o combate com o objetivo de acabar definitivamente com as encenações nas feiras. A ofensiva da companhia oficial do rei foi intensa, chegando à proibição dos diálogos nas peças apresentadas nas feiras. A primeira das proibições ocorreu em 1706, para a feira de Saint-Germain, quando o tenente de polícia proibiu a empresa da Viúva Maurice, como era conhecida Jeanne Godefroy¹², para a representação de peças dialogadas. Lo-

go em seguida, as sentenças foram suspensas, mas retornaram nos anos posteriores, com novas nuances.

Uma nova ordem, em 1707, fez com que a companhia de Godefroy, naquele momento associada a Bertrand, encenasse apenas peças em monólogos. Em 1708, ela e Charles Alard, para evitar as proibições impostas pela *Comédie-Française*, fizeram acordo comercial com o diretor-geral da *Académie Royale de Musique*, Pierre Guyenet (?-1712), e puderam colocar em cena, junto com as pantomimas, cantos e danças de balé. A *Académie* tinha a exclusividade e os direitos de patente outorgados pelo rei para espetáculos com canto e dança. Assim, Jeanne e Alard evitaram as proibições que poderiam advir do Parlamento. As outras trupes que atuavam nas feiras continuaram obrigadas a representar peças mudas.

O encontro dos artistas ambulantes com os comediantes italianos, nos dois primeiros decênios do século XVIII, provocou a proliferação de companhias e espetáculos. Os acrobatas, dançarinos de corda, marionetistas, domadores e demais artistas aprenderam técnicas de representação cênica com os italianos e estes se aperfeiçoaram em acrobacias e outras habilidades virtuosísticas. Os espetáculos passaram a ser compostos por atrações dos saltimbancos e comédias com atores e atrizes. Tem-se aqui, portanto, o germe do modelo do espetáculo do circo moderno, com variedades e teatro, regido pelo critério da montagem de atrações.

O divertimento cômico de Alard e Maurice já apontava, de modo incipiente, os elementos essenciais de um espetáculo formado a partir de atrações, com personagens recitando em versos livres: representação ficcional e performance acrobática estavam ali postas. A chegada dos italianos nas feiras e a proibição do diálogo possibilitaram a exploração de outras vertentes dramáticas. *As Forças do Amor e da Magia*, de 1678, apresentava récitas dialogadas dos intérpretes e as personagens não remetiam àquelas consagradas pelos italianos. A junção de acrobatas e comediantes, a partir de 1697, desenvolveu formas cênicas desprovidas de diálogos e as personagens da *Commedia dell'Arte* passaram a tomar conta das peças nas feiras. Paradoxalmente, a extinção da *Comédie-Italienne* e a expulsão de seus comediantes aprofundou a assimilação de personagens, cenários, roteiros, modo de interpretar etc. dos italianos, a ponto de Arlequim se tornar o “supremo anti-herói de uma cultura subversiva” (Brown, 1989, p. 52). Dramaturgos, a exemplo de Alain-René Lesage (1668-1747), se empenharam especifica-

mente na construção de espetáculos que conjugavam jogos acrobáticos e cenas cômicas, tendo Arlequim como personagem principal. Saint-Germain e Saint-Laurent presenciaram a construção de salas de espetáculos mais confortáveis e elegantes (Drack, 1889). Isso só fez aumentar a ira das companhias oficiais.

As denúncias e os pedidos de proibições se avolumaram, especialmente no tocante ao diálogo. As companhias, os diretores e os artistas apresentavam propostas de espetáculos com especificidades a todo momento, gerando demandas policiais e jurídicas específicas. Os casos eram analisados e julgados separadamente. Outro terreno institucional dessa disputa se deu no parlamento francês. Charles Alard e Jeanne Godefroy estiveram à frente dessa batalha, que não trouxe resultados positivos aos profissionais das feiras¹³.

Paralelamente às disputas, que proporcionaram impulsos significativos para a investigação de técnicas teatrais sem o uso da palavra e do diálogo (adiante abordadas), o encontro dos artistas saltimbancos e os comediantes italianos nos espetáculos das feiras de Paris foi crucial para a consolidação de uma modalidade de espetáculo baseado em montagem de atrações. Naquele momento, a performance dos artistas de variedades e a interpretação de personagens com a respectiva representação de enredos teatrais se uniram em um espetáculo dinâmico.

As bases concretas desse encontro e dessa proposição espetacular eram garantidas pela bilheteria¹⁴. As feiras estenderam às exhibições artísticas suas práticas comerciais, com o escambo, com a compra e a venda de produtos, de serviços, de espetáculos e de artistas.

Representações e performances

Conforme se desenrolavam as batalhas policiais e jurídicas entre o teatro das feiras e a *Comédie-Française* – que perduraram por quase um século –, os artistas investigaram respostas espetaculares para dar continuidade à profissão. Dentre as variadas experiências formais desenvolvidas no enfrentamento da censura ao diálogo, foram experimentadas as seguintes modalidades: 1) monólogos; 2) peças com cartazes (*pièces à écriteaux*); 3) peças mudas; 4) peças em gramelô (*pièces en jargon*).

Nos monólogos, um ator, ou atriz, falava e os demais se exprimiam por gestos e signos corporais. Os artistas das feiras chamavam esse procedi-

mento de “a arte de falar sozinho” (Venard, 1985, p. 107). Foi também experimentada uma forma particular de monólogo, ou melhor, uma espécie de monólogo dialógico: uma personagem entrava em cena e falava à plateia, saindo em seguida para a entrada de outra, que recitava sua parte, ou respondia ao texto apresentado anteriormente, retirando-se do palco em seguida. E assim sucessivamente! (Drack, 1889). Tal prática foi denunciada e condenada, em 1708. A denúncia solicitava a destruição dos teatros das feiras. A petição foi acatada e os teatros que usavam desse artifício foram destruídos.

A segunda modalidade (*pièces à écriteaux*) apresentava diversas formas de mostrar ao público os cartazes com o nome e as falas das personagens, ou com os versos das canções das cenas. Uma das maneiras de dar conhecimento do texto à plateia consistia no seguinte: os atores retiravam do bolso direito um cartaz em forma de tira contínua no qual constavam o nome da personagem e as falas pertinentes àquela cena. Terminado esse momento e uma vez suprida a necessidade dos escritos, o cartaz era deslocado para o bolso esquerdo (Parfaict, 1743, v. 1). No tocante às canções, eram apresentados à plateia letreiros escritos em fontes grandes, para serem vistos por todos os presentes, em panos enrolados em bastões, com os versos parodiando canções conhecidas. Nesse caso, para surtir o efeito esperado, alguém da companhia se infiltrava entre o público. Tão logo aparecessem os versos, a orquestra executava o início da melodia com o respectivo tom musical. Incentivado pelo representante da companhia junto à plateia, o público imediatamente entoava a canção. Esse procedimento ganhou notoriedade especialmente porque alçava crianças vestidas de anjo à frente e ao alto do palco, segurando os letreiros. Os artistas, no palco, desenvolviam gestualmente os movimentos apropriados aos versos cantados (Parfaict, 1743, v. 1).



Figura 2 – Referência à obra *Arlequin Invisível, o Rei da China*, composta em 1713 por Jean-Claude Gillier. Representada em 30 de julho de 1713, na feira de Saint-Laurent. Técnica: Incisão. Data: 1723 (?) Acervo Biblioteca Nacional da França. Fonte: Arquivo Dionysos, da Universidade de Florença. Imagem n. 52998.

Na Figura 2, acima, além das crianças vê-se Arlequin voando, montado em um aleijado com chifres de diabo. No palco, um turco com a espada em punho querendo atingir Arlequin, enquanto duas mulheres observam com admiração e receio. A imagem fornece informações acerca da ocupação espacial, bem como do uso de técnicas diversas para que as ações imaginárias se tornassem críveis. Ela traz informações acerca da agilidade e da movimentação da cena, compensando a ausência de palavras.

As peças mudas, como o próprio nome diz, se desenvolviam com base exclusiva na expressividade corporal. Nelas, a música tinha presença garantida. Como recurso de interpretação, elas necessitavam de conhecimento e domínio da mímica. Com isso, os espetáculos mudos cresceram em qualidade e quantidade, a ponto de toda e qualquer cena teatral cômica, predominantemente corporal (mas não necessariamente), passar a ser chamada de pantomima. Tal denominação estendeu-se aos séculos futuros, alcançando o ambiente circense, que mesmo após a queda da proibição dos diálogos, em 1864, continuou a chamar as cenas farsescas circenses de pantomimas. Em suma, a proibição do diálogo e da fala fez com que se investisse na interpretação sem palavras e, a partir de então, a pantomima ganhou corpo e expressividade. Elas abrigavam dois códigos, que se complementavam e ao mesmo tempo se confrontavam: o aristocrático, com estatuárias e poses, e o código das feiras, ou à italiana, com movimentos vivos e ritmos intensos.

Outra modalidade cultivada nos espetáculos das feiras consistia nas peças em gramelô, originalmente chamadas de *pièce en jargon*. Nelas, a linguagem falada era alterada, de forma a não se ater diretamente ao significado das palavras, mas sim ao sentido geral que era dado pela entonação de sons incongruentes e pela gestualidade. Essas palavras, incompreensíveis em seu sentido literal, eram postas na boca de personagens estrangeiras ou interioranas. Explorava-se, nesse aspecto, a tendência *italianizante* que incrementou a cena cômica das feiras, com a adoção de personagens da *Commedia dell'Arte* e seus respectivos dialetos, agora trabalhados de forma a não se ater à compreensão sonora direta e a manter o entendimento por meio do corpo, da intenção gestual e dos sons deformados. Aparentemente sem nexos, por meio da ironia e da paródia do ritmo dos versos alexandrinos, constantes no teatro oficial, as palavras inventadas e incompreensíveis ganhavam sentido, dado o contexto geral da cena, da entonação e do jogo corporal.

Essas modalidades, exploradas para driblar a proibição dos diálogos, se inseriam em espetáculos mistos, com a presença de atores, de bonecos, de saltimbancos e de artistas ambulantes de um modo geral. Com essa pluralidade de recursos, uma dramaturgia específica se desenvolveu, direcionada especificamente para o dinamismo espetacular das feiras. Entre seus principais autores, além do já referido Lesage, devem ser mencionados Louis Fuzelier (1672-1752), Jacques-Philippe d'Orneval (?-1766) e Alexis Piron

(1689-1773). Lesage, conhecido como o Molière das feiras, foi o primeiro dramaturgo do Teatro de Feira a viver exclusivamente de suas peças.

A música e o canto, quando não estavam presentes nos palcos, dadas as proibições das autoridades, estavam na plateia. A dança, especialmente a de corda, era quase que uma constante. Conforme os expedientes que aboliam o diálogo avançavam, os demais recursos técnicos se ampliavam. Esse progressivo percurso resultou na criação de um gênero específico das feiras, a ópera-cômica, cujos espetáculos eram compostos por cantos, danças, música, cenas teatrais e números de variedades.

A originalidade e multiplicidade de elementos artísticos que compunham os espetáculos das feiras, o enfrentamento da censura e a experimentação de procedimentos novos, predominantemente corporais, levaram à consolidação de gêneros específicos e permitiu a adoção do termo com maiúscula, Teatro de Feira, para designar um capítulo diferenciado da história das artes cênicas (Venard, 1985).

Até meados do século XVII, os artistas das feiras trabalhavam nos teatros no máximo quatro meses ao ano. Por isso, eram forçados a terem outras profissões. Os homens eram cantores, dançarinos, pintores ou carpinteiros; as mulheres, costureiras ou lavadeiras. Com o crescimento das feiras e de seus teatros – em especial a partir de 1640, com a obrigatoriedade de as peças serem apresentadas em recintos fechados e a consequente organização de trupes –, houve um movimento crescente da profissionalização. Terminadas as temporadas das feiras em Paris, trupes e artistas viajavam pelas províncias da França, sem se fixarem em parte alguma.

Artistas e cavalos...muitos cavalos!

Apresentada aqui resumidamente, o confronto dos artistas das feiras com o teatro oficial francês nos séculos XVII e XVIII sedimentou, de um lado, as estruturas formais do espetáculo das feiras (a montagem de atrações) e, de outro, as bases comerciais de produção e circulação dos espetáculos. Tais condições deram sustentação ao circo moderno. O espetáculo circense do final do século XVIII se fundamentava na agilidade e no movimento corporal, explorando visualmente todas as dimensões do espaço cênico, fazendo oscilar o temor de saltos arriscados sobre o cavalo com o relaxamento de números cômicos com animais e palhaços, ou mesmo execuções paródi-

cas dos números apresentados no picadeiro em registro sério. Esse modelo de espetáculo tinha na música sua base rítmica, pontuando tensões e distensões, suavidade e rigidez, gravidade, agilidade e leveza.

O modelo da destreza corporal, mesclado a momentos cênicos cômicos, foi adotado por Philip Astley (1741-1814). Ao trote sincopado dos animais, ele agregou exercícios no dorso dos cavalos. A equitação tornou-se acrobática. Ele desenvolveu também números específicos de volteios, quando os animais na pista, sob a condução do adestrador, desenvolviam coreografias, regidas pela música. Ao trazer o cavalo ao picadeiro, inserindo-o no formato de espetáculo já testado e aprovado nas feiras, com variedades, animais amestrados e cenas cômicas, às vésperas da Revolução Francesa, ele provocou a abertura dos valores simbólicos da aristocracia para o público insurgente. Seu espetáculo foi amplamente acolhido pela burguesia francesa (Bolognesi, 2003; Silva, 2018)¹⁵.

Um documento do acervo da Biblioteca Nacional da França, *Les Anciens Cirques: Um Soir chez Astley (25 Avril 1786)*, de 1887, descreve o espetáculo apresentado por Astley, em seu anfiteatro em Paris. O espetáculo trazia, não necessariamente nesta ordem, doze cavalos dançando um minueto, comandados por Philip Astley; salto de fita sobre um cavalo, executado pela senhorita Price; apresentação livre do cavalo Dick Turpin, apresentado por Astley filho; equitação acrobática, executada pelo senhor Price; cavalos de Astley filho dançando o minueto de Devonshire. Apresentou-se também, no palco, uma criança de 39 meses tocando cravo. No registro cômico, constavam um número com o macaco General Jocko, que também era dançarino de corda; outro, com cães adestrados, comandados pelo senhor Saunders; e, para finalizar, a pantomima *As Lavadeiras Inglesas, ou O Triunfo de Arlequim*, com a participação de todos os artistas (Bolognesi, 2019). A inclusão do nome de Arlequim no título provavelmente tinha o intuito de conquistar o público acostumado com a personagem nas feiras.

A descrição sumária dos números permite identificar a confluência de atrações de habilidades dos saltimbancos, cenas teatrais e números com cavalos, montados ou não. No espetáculo de 1786, os números com cavalos predominavam. As cenas cômicas curtas eram contraponto àquelas que exploravam o inusitado e o risco. A virtuose performática estava lado a lado com o cômico grotesco.

Na época, ainda vigorava a proibição dos diálogos. O roteiro de 1786 não faz menção à presença de um mestre de pistas a anunciar as atrações, tal como ocorrerá no futuro espetáculo circense, a partir da segunda metade do século XIX. A mediação entre as atrações era demarcada pela atuação da orquestra.

Os atos acrobáticos cômicos contavam com a presença de animais, no caso em questão, macaco e cães, e a atuação do condutor dos animais, o adestrador, também se dava sem a presença de comandos e palavras de ordem. O mesmo princípio se aplicava aos números com cavalos. Mais uma vez a inserção musical substituía o signo linguístico. Os cavalos de Astley eram treinados com base em roteiros musicais, daí o estreito vínculo com a dança e a coreografia. A finalização do espetáculo contava com uma pantomima, uma cena cômica executada exclusivamente com os recursos corporais, prática amplamente experimentada no Teatro de Feira.

Em suma, os espetáculos das feiras consolidaram as bases estruturais que foram absorvidas pelo circo moderno, tanto na construção poética, quanto nas práticas administrativas e gerenciais. O espetáculo se baseava na montagem de atrações, assegurando a presença de números que, nas feiras, eram de responsabilidade dos saltimbancos e cenas teatrais mudas. Os números equestres se encaixaram no modelo experimentado nas feiras. A prática gerencial se efetivou na organização de uma trupe, liderada por Philip Astley, artista, empresário e diretor, que contratou duas famílias: Price e Saunders. A aproximação de artistas e famílias de artistas para a formação de uma trupe, mediadas por um diretor e empresário, era conhecida desde 1640. O modo de organização, produção e circulação do espetáculo do circo moderno também se valeu dessa prática. A grande novidade dos espetáculos, nos primórdios do circo moderno, foi a inclusão de números com cavalos. A prática da equitação e sua apreciação era exclusividade, até meados do século XVIII, da aristocracia e dos setores militares. Astley provocou a abertura do espetáculo equestre para o emergente público burguês. Para tanto, aproveitou a conhecida estrutura espetacular consolidada nas feiras de Paris.

Notas

¹ Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Agradecimentos ao Professor Renzo Guardenti, da Università degli Studi di Firenze, pelas informações detalhadas acerca de momentos históricos do Teatro de Feira.

- ² Há divergências no tocante às datas de início da feira de Saint-Laurent. Segundo Heulhard (1878), ela teria começado em 1110, com abertura em 3 de novembro e duração de oito dias. Campardon aponta que em “um documento que remonta ao mês de dezembro de 1344 se encontra a primeira menção bem autêntica da feira Saint-Laurent” (1877, p. 6-7, v. 1). A entrada de artistas nas feiras se deu de modo significativo nos séculos XVII e XVIII.
- ³ O Teatro de Feira, o circo, o *Music Hall*, o *Grand Guignol* e demais formas de entretenimento popular serviram de base para o cineasta Serguei Eiseinstein, em 1923, conceber e teorizar a respeito da montagem de atrações. Tradução brasileira pode ser consultada em Xavier (1983); as relações do cineasta com o teatro são o motivo principal da obra de Oliveira (2008).
- ⁴ Quando possível, as informações de datas de nascimento e morte serão informadas entre parênteses. Referências tomadas de obras dos séculos XVIII e XIX, no entanto, não trazem, necessariamente, esses indicadores. Por essa razão, algumas personalidades citadas não serão acompanhadas das respectivas datas.
- ⁵ A companhia de atores e acrobatas do rei do *Hôtel de Bourgogne* e a companhia do *Hôtel de Guénégaud*, formaram, em 1680, por iniciativa de Luis XIV, a *Comédie-Française*.
- ⁶ A autoria do espetáculo foi atribuída, segundo Spaziani (1982), a Charles Alard; além de Alard, Maurice Drack aponta como autor Maurice Vondrebeck e acrescenta que os dançarinos de corda e os acrobatas tiveram lugar de destaque nesse “imbróglio féérique” (1889, p. 5).
- ⁷ Ao assinalar a importância dos monólogos de Merlin, Spaziani (1982, p. 10) afirma que esta personagem “devia ser interpretada por Charles Alard”. Segundo Campardon, Maurice também “foi ator e teve um papel na peça intitulada: *as Forças do amor e da magia...*” (1877, p. 114, v. 2).
- ⁸ Biancolelli e os atores da companhia remodelaram a *Commedia dell’Arte* italiana, adaptando-a ao ambiente francês. Após a morte de Dominique, Evaristo Gherardi (1663-1700), em 1689, assumiu o papel de Arlequim.
- ⁹ A *Comédie-Française* também é apontada como responsável pela expulsão dos italianos (Clarke, 1992). Para Brown (1989), a *Comédie* não defendia apenas o

seu teatro, mas uma ordem estética e política, geradora de um determinado gosto.

- ¹⁰ Em 1716, sob o reinado de Luis XV, a *Comédie-Italienne* voltou oficialmente a Paris, desta feita chefiada por Luigi Riccoboni (1676-1753). Ela sobreviveu até 1762, quando se incorporou definitivamente à companhia do Ópera-Cômica, teatro criado por Luiz XIV, em 1714.
- ¹¹ Antes de se dedicar ao teatro, Alexandre Bertrand era mestre dourador, pintor e escultor em madeira. Os seus presépios nas igrejas parisienses gozavam de boa reputação. Adentrou nas feiras com sua habilidade em construir bonecos. Ele e seu irmão Jean (1684-1702) montaram espetáculos de marionetes. “Até 1697, viu-se reduzido às suas marionetes, às quais acrescentou alguns dançarinos de corda; nessa época, os atores italianos tinham sido expulsos da França e ele alugou a sala de espetáculos [dos italianos] e, sem privilégio algum, começou a dar representações. Uma ordem do rei o expulsou e o enviou de volta às feiras, onde retomou sua exploração teatral” (Campardon, 1877, p. 127, v. 1). O contato com os italianos induziu Alexandre a criar espetáculos mesclando atores e bonecos grandes.
- ¹² Jeanne Godefroy (1658-1710) casou-se com Maurice von der Beck, em 1672. Ela deu continuidade às atividades empresariais e artísticas da companhia de Maurice após a sua morte, em 1694, e teve relevante papel na consolidação da ópera cômica, criação genuína das feiras.
- ¹³ A obra de Campardon, de 1877, apresenta, em dois volumes e em ordem alfabética, artistas, companhias e edifícios cênicos. No tocante a artistas e companhias, a obra reproduz trechos de registro de ocorrências policiais, jurídicas e legislativas, envolvendo a disputa do teatro oficial com os artistas das feiras, além de outras denúncias que tocam em aspectos comportamentais e morais. Para se ter uma breve ideia, os irmãos Alard participam da obra com dez páginas de registros (1877, I).
- ¹⁴ De acordo com Robson Corrêa de Camargo (2006, p. 13-14), “O sucesso era o primeiro objetivo de seus espetáculos que não se propunham apenas a sensibilizar o público, mas a conseguir que este desse moedas em troca dessa sensibilização. Não realizavam um teatro de repertório nem de alternância de peças, como faziam os elencos estabelecidos sob a égide real. Interpretavam a mesma peça até suprir a plateia ou ver esvaziar os assentos; assim, poucas peças foram representadas mais de sete vezes”.

- ¹⁵ Além de Astley, vários outros empreendedores investiam na apresentação de animais adestrados, inclusive cavalos, como Franconi, Français Defraigne, Hyam e Balp.

Referências

- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Edunesp, 2003.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O Espetáculo de Philip Astley (1786). **Sala Preta**, São Paulo, PPGAC - Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, p. 4-17, 2019.
- BROWN, Frederick. **Theater and Revolution**. The Culture of the French Stage. New York: Vintage Books, 1989.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A Panatomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o Texto Espetacular e o Palimpsesto. **Fênix, Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, n. 4, p. 1-32, 2006.
- CAMPARDON, Émile. **Les Spectacles de la Foire**. Paris: Berger-Levrault et Cie Ed., 1877. 2v.
- CLARKE, Jan. The Expulsion of the Italians from the Hôtel de Bourgogne in 1697. **Seventeenth Century French Studies**, Cambridge UK, Society for Early Modern French Studies, v. 14, n. 1, p. 97-117, 1992.
- DRACK, Maurice. **Le Théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l'Opéra Comique**. Paris: Firmin-Didot, 1889.
- GUARDENTI, Renzo. **Le Fiere del Teatro**. Percorsi del teatro *forain* del primo Settecento. Roma: Bulzoni, 1995.
- HEULHARD, Arthur. **La Foire Saint-Laurent, son Histoire et ses Spectacles**. Paris: Alphonse Lemerre, 1878.
- LES ANCIENS CIRQUES: Um Soir chez Astley (25 Avril 1786). London: John Adamson, 1887.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações na Teoria do Espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PARFAICT, François et Claude. **Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain**. Paris: Briasson, 1743. 2 v.
- SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Dionísio Pelos Trilhos do Trem: Circo e Teatro no Sertão do Brasil**. Curitiba: CRV, 2018.



SPAZIANI, Marcello. **Gli Italiani alla 'Foire'**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

VENARD, Michele. **La Foire Entre en Scène**. Paris: Lib. Théâtrale, 1985.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

Mario Fernando Bolognesi é professor visitante da Universidade Federal da Bahia (UFBA), junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pesquisador do CNPq.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7513-444X>

E-mail: mario.f.bolognesi@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 28 de maio de 2019

Aceito em 18 de novembro de 2019

Editor-responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.