



Transmediações do poema “O grande circo místico”

Transmidialities of the poem “O grande circo místico”

Transmidialidades del poema “O grande circo místico”

Antonio Hohlfeldt¹

orcid.org/0000-0001-5284-8730
hohlfeldt@puccrs.br

Recebido em: 21 nov. 2019.

Aprovado em: 27 nov. 2019.

Publicado em: 14 abr. 2020.

Resumo: O estudo parte do poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, incluído no livro *A túnica inconsútil*, de 1938, para acompanhar as suas transmediações ao longo dos anos, enquanto poema, peça teatral, disco e *cd-rom* musical e, enfim, filmes documentário, ficcional de curta e de longa-metragem, mostrando uma potencialidade e uma organicidade impensáveis. Valoriza-se a história do circo e a importância que essa instituição tem na obra de Chico Buarque, autor dos poemas que acompanham as composições musicais de Edu Lobo, desde a primeira versão para balé, em 1983. O estudo procura valorizar os acréscimos e enriquecimentos que o poema original ganhou ao longo de todo este processo de transmediação.

Palavras-chave: O grande circo místico. Jorge de Lima. Chico Buarque. Transmidialidade. Circo.

Abstract: From the poem “O grande circo místico” (“The Great Mystic Circus”) by Jorge de Lima, published in the book *A túnica inconsútil* (*A seamless tunic*, 1938), this article analyzes some of its transmediations over the years as a poem, play, album and musical *cd-rom*, and, finally, documentary and films, showing their extensive potentiality and organicity. Through this perspective, we highlight the history of the circus and its importance in the work of Chico Buarque, author of the poems that go along with the musical compositions of Edu Lobo, since the first ballet version, in 1983. The study intends to value the additions and enrichments that the original poem gained throughout this process of transmediation.

Keywords: O grande circo místico. Jorge de Lima. Chico Buarque. Transmediality. Circus.

Resumen: El estudio toma como referencia el poema “O grande circo místico”, de Jorge de Lima, presente en el libro *A túnica inconsútil*, de 1938, para seguir sus intermeditaciones a lo largo de los años, sea como poema, obra dramática, disco e *cd-rom* musical, despues film documental y film ficcional, de corto y largo metrage, lo que destaca una potencialidad y organicidad inimaginables. Valorase sobremodo la historia del circo y la importancia de esta institución en la obra de Chico Buarque, autor de los poemas que han sido musicados por Edu Lobo, desde la primera versión del ballet, en 1983. El estudio valora los agregamientos y transformaciones que el poema original ha ganado a lo largo de todo este proceso de transmediación.

Palabras clave: O grande circo místico. Jorge de Lima. Chico Buarque. Transmidialidad. Circo.



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS Brasil.

A tradição circense

Desde os seus primórdios, o circo é um divertimento absolutamente popular. Pesquisadores são unânimes quanto ao fato de que, na China, a partir da arte acrobática, teria surgido um torneio denominado "a batalha contra Chi-hu", um antigo chefe de clã, em que os participantes colocavam chifres na cabeça e acometiam uns contra os outros (RUIZ, 1987, p. 16).² Mais tarde, esse torneio tornou-se um jogo e o historiador chinês Szu Ma Chien registra que, ao longo do Segundo Império, aquela *batalha* transformou-se no "Jogo das cabeçadas", por volta do ano 200 a.C. Na era do imperador Wu, da dinastia Han (220-206 a.C.), o "jogo das cabeçadas" sofreu novas transformações e tornou-se um conjunto de "cem espetáculos" (*Pai-Hsi*). Esse espetáculo foi-se enriquecendo de atrações, sucessivamente, e hoje reúne, com o Grande Circo da China, um verdadeiro inventário de artes as mais variadas, que encantam a todos quantos tenham oportunidade de assistir a qualquer uma de suas performances. Quanto ao ocidente, é razoavelmente unânime a afirmação de que o circo surgiu na Roma imperial, sendo que, em 70 a.C., teria havido uma construção circular a que, depois, denominar-se-ia *circus*, em Pompeia. O imperador Tarquínio, o Velho (580 a 514 a.C.), porém, já muito antes, mandara erigir, em Roma, um espaço para corridas de bigas, onde se decidiu erguer um estrado que recebesse as figuras hierarquicamente superiores do império. A construção era capaz de receber cerca de 150 mil espectadores. Mas ela pegou fogo porque seu sucessor, Tarquínio, o Soberbo, acrescera-lhe uma série de tabiques e estruturas em madeira, para maior conforto do público, o que gerou o desastre. Foi apenas Júlio Cesar, 40 a.C., que ordenou se levantasse um prédio com materiais não perecíveis, de modo a se tornar um monumento de Roma, o Coliseu, ainda hoje uma das maiores atrações da cidade. O Coliseu recebia até 87 mil espectadores e serviu de modelo para todas as demais construções que assim seriam

criadas, na forma de anfiteatro. O espaço do circo, desde Roma, abrigou a chamada política de pão e circo, para divertir à plebe romana (na verdade, a toda a população, na medida em que seus espetáculos foram enriquecidos sucessivamente de novas atrações, à semelhança dos espetáculos chineses, culminando nas lutas entre gladiadores e nos martírios dos primeiros cristãos, entregues a feras ou em desafios absolutamente impossíveis de serem por eles vencidos).

A palavra *circus* significa *o lugar de competições*, indicando claramente o sentido de divertimento das atividades que ali se desenvolviam. Um *circus* se compõe de três partes: a *arena*, ou pista, onde tudo acontece; o *anfiteatro* ou arquibancada, que recebe os espectadores e as *cavaliças*, onde ficam os animais (no caso das corridas de bigas: mais tarde, receberiam os gladiadores, os prisioneiros a serem sacrificados etc.).

Se dermos um salto e contemplarmos a prática dos grupos mambembes de artistas, que percorriam a Europa medieval (os saltimbancos), vamos chegar a uma nova etapa da formação do atual espetáculo circense. Tais grupos se movimentavam de cidade em cidade, em numa carroça bastante ampla para conter todos os pertences da trupe e que, depois, abertas suas laterais, tornava-se um espaço cênico sobre o qual se realizavam as representações, assistidas por um público situado diante daquele espaço, e que ficava de pé, sentado ou colocado da melhor maneira possível. Tais grupos passam a ser recebidos, por vezes, em estabelecimentos comerciais ao longo das estradas, que costumam funcionar como hospedarias ou locais de serviço de alimentação. Normalmente, possuem a forma arredondada em sua construção, de maneira a gerar segurança aos viajantes que ali podem descansar da jornada, guardar e alimentar seus animais de transporte e, enfim, gozar de algum divertimento. A estrutura de tais locais facilita a organização de um espaço cênico que se estrutura enquanto um local para a plateia (os *corrales* espanhóis são um bom exemplo disso, já

² Estes dados e os seguintes advêm de leituras dessa mesma obra.

ao longo do século XVI), e o palco propriamente dito, a exemplo do teatro shakespeariano. Os *comediantes dell'arte* assim se apresentam. A companhia de Jean-Baptiste Poquelin (o Molière), em seus primórdios, também se vale desta prática, até se estabelecer no sul da França e, depois, tornar-se a *troupe du Roi*, em Paris (1665). Quem estuda a dramaturgia de Molière reconhece, facilmente, aliás, a influência de tais espetáculos, principalmente em seus primeiros textos.

Não obstante, é na Inglaterra que nasce o que se pode chamar de o circo contemporâneo. Foi um militar cavalarião, Philip Astley, quem inaugurou, em 1768 (alguns historiadores indicam 1770), na cidade de Londres, o Royal Amphitheatre of Arts, para exibições equestres. Excelente cavaleiro, ele próprio se apresentava, fazendo malabarismos sobre o dorso de um cavalo, e assim reuniu uma equipe que incluía palhaços: todo o espetáculo privilegiava performances equestres³. Buscando diversificar o espetáculo para atrair mais público, incluíram-se palhaços e palhaços malabaristas. Astley foi convidado a mostrar seu trabalho em Paris: a essas alturas, a organização, de caráter militar, inclusive quanto a sua disciplina, incluía uniformes identificadores dos artistas, rufar de tambores, um mestre de cerimônias e assim se mostrou em Fontainebleau, em 1772. Disso resultou a filial de seu circo em Paris, a cargo do italiano Antonio Franconi, enquanto o filho de Astley, John, permanecia dirigindo o espetáculo londrino. Nas décadas seguintes, o circo chegou à Áustria (1780), aos Estados Unidos (1830) e à América do Sul, sendo que o poeta romântico Fagundes Varela se casou com Alice, uma jovem filha do artista circense Luande (Lowande, originalmente). Interessa-nos especialmente o caso da Áustria. Segundo Deisily de Quadros (2010), que cita o livro *A maravilhosa história do circo*⁴, a referência que serviu de inspiração ao poeta Jorge de Lima, para escrever "O grande circo místico", é a história do Circo Knie, da Áustria,

a partir de 1919 e que, depois, transformar-se-ia no Circo Nacional Suíço. Sua criação deveu-se a um filho médico da imperatriz Maria Teresa, no começo do século XIX e que hoje já alcança seis diferentes gerações.

O circo na obra de Chico Buarque

O circo, justamente por esta popularidade, entra, precocemente, na arte de Chico Buarque de Holanda. Ainda em 1976, e graças a sua anterior estadia *forçada* na Itália, Chico Buarque recria uma peça musical dirigida ao público infantil, idealizada pelos italianos Sergio Bardotti e Luiz Henriquez Bacalov, por seu lado, inspirados no conto infantil dos Irmãos Grimm, *Os músicos de Bremen*, em que um flautista, desprezado pela cidade, depois de tê-la salvo de uma praga de ratos, com a ajuda de sua flauta, encanta a sequestra as crianças da aldeia, levando-as à morte. A até certo ponto aterrorizante e vingativa narrativa popular transforma-se, aqui, em numa fábula política, em que a Galinha é a classe operária; o Jumento, os trabalhadores do campo; o Cachorro, os militares, e a Gata, os artistas. Todos se juntam para enfrentar o Barão, personificação do Capital explorador do proletariado. Os animais, de qualquer modo, em suas andanças, constituem um grupo de artistas saltimbanco, o que dá o título à peça, ainda hoje, volta e meia, reencenada⁵.

Se, portanto, Chico Buarque já explorara o tema teatral e circense, sobre a sobrevivência dos artistas e o papel revolucionário da arte, ele, na verdade, estreara vinculado à arte teatral, pois, ainda jovem estudante universitário, escreveu a trilha sonora de uma adaptação do longo poema dramático de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina* para o teatro, tornando-se o espetáculo um extraordinário sucesso no Brasil e no exterior, pois o grupo estudantil apresentou-se e venceu um festival de teatro na cidade

³ O formato circular da arena, ao centro da construção, segundo Astley, facilitava o equilíbrio do artista em cima do animal, que corria inclinado para poder percorrer o referido círculo.

⁴ Não há esta referência no artigo da autora. Não encontramos nenhuma obra com este título em nossas pesquisas.

⁵ Para muitos, a obra perdeu parte de seu encantamento graças ao excesso discursivo que a caracteriza, sendo salva, sobretudo, pela trilha sonora que se tornou um sucesso à parte.

de Nancy, na França⁶. Mais que isso: se sua participação no grupo que produziu *Morte e vida Severina* desde logo aproximou sua música ao teatro, levando-o também à poesia, de sorte que uma perspectiva panorâmica, abrangente, sobre a obra de Chico Buarque, mostra uma constante intermedialidade de sua produção, marcada pela releitura e recriação de textos de autores diversos e a sua atualização de uma mídia para a outra, a transmídiação é também facilmente verificável, mesmo em relação àquela que seria sua obra puramente dramática, considerada de estreia, *Roda viva* (1968). Esse espetáculo, que enfrentaria problemas com a censura ditatorial da época, acabaria proibido ao longo de anos⁷, ainda que a música-tema se tenha tornado sucesso independente e, mais tarde, inspirado o título de um programa da TV Cultura, ainda hoje existente.

Sucessivamente, surgiram *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978), culminando com *Suburbano coração* (1989)⁸, assinada pelo dramaturgo Naum Alves de Souza, mas para a qual Chico Buarque colaborou com a trilha sonora e do que, uma vez mais, inúmeras canções encontrariam vida própria e independente, através dos anos. Para as crianças, Chico Buarque escreveu *Chapeuzinho amarelo* (1970) e *Os saltimbancos* (1977), já referida, que evidenciam os mesmos procedimentos: a exemplo de *Gota d'água* e de *Ópera do malandro*, mostram-se adaptações de outras obras. O caso mais interessante, contudo, é quando o dramaturgo, o escritor ou o compositor relê e reinterpreta sua própria obra: é o caso de *O grande circo místico*.

"O grande circo místico": tradição e renovação

"O grande circo místico" é um poema de Jorge de Lima, escrito a partir de uma notícia de jornal. O poema faz parte do livro *A túnica inconsútil* (1938)⁹. Para a leitura do poema e posterior aproximações com outras obras que entendemos como transmídiações, propõe-se, abaixo, sua divisão em diferentes partes que aqui se procura identificar mediante registros gráficos diferentes:

O médico de câmara da Imperatriz
Teresa – Frederico Knieps
resolveu que seu filho também fosse
médico,
mas o rapaz fazendo relações com a
equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia
de circo Knieps,
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
*Charlotte, filha de Frederico se casou
com o clown,*
de que nasceram Marie e Oto.
*E Oto se casou com Lily Braun a grande
deslocadora*
que tinha no ventre um santo tatuado.
*A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre
quis entrar para um convento,*
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
*e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.*
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois
ventriloquos,
quando ela entrava nua pela jaula
adentro,
chorava como um recém-nascido.

⁶ Em 1965, o psicanalista e escritor Roberto Freire, diretor do Teatro Universitário da PUC, de São Paulo (TUCA), convidou o jovem estudante Chico Buarque para escrever a trilha sonora do espetáculo dirigido por Silnei Siqueira, sendo vencedor do festival de Nancy, em 1966. Na verdade, o poeta já autorizara uma primeira versão para teatro, para o Norte Teatro Escola do Pará, organização vanguardista dos anos 1950. Mas é o espetáculo paulistano que se tornaria um ícone do teatro brasileiro, revelando o jovem compositor e mostraria as potencialidades dos poemas dramáticos de João Cabral, como eu apontei, anos depois, em "O elemento dramático na poesia de João Cabral". In: *Poesia Sempre* - ano 10, n. 17, dez. 2002. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

⁷ A obra foi montada em 1968, por José Celso Martinez Correa, para o Teatro Oficina, de São Paulo. Mas estrearia no Rio de Janeiro, no Teatro Santa Isabel, em 15 de janeiro de 1968. Escrita em apenas 25 dias, pouco tinha de política, em princípio. Trata-se da história da ascensão de um ídolo de música popular, Benedito da Silva. O tema está bem desenvolvido, mas o que chocou foi o tratamento dado ao espetáculo pelo diretor, o que levou o grupo a ser agredido na temporada do Teatro Galpão, em São Paulo, sendo seus atores sequestrados e enviados para fora da cidade de São Paulo. O mesmo ocorreu em Porto Alegre, onde a temporada, no Teatro Leopoldina, provocou invasão dos camarins, sequestro de um dos atores, pichações e ameaças de morte a todo o grupo, ações praticadas por um grupo paramilitar, o CCC – Comanda de Caça aos Comunistas, às vésperas do AI-5, com a total conivência das autoridades policiais de então.

⁸ Chico Buarque escreve letras e músicas, como ocorre na maioria dos casos de sua participação em outros espetáculos, como *Calabar* e *Gota d'água*. No caso de *Ópera do malandro*, ele escreve o texto, assina as letras e as composições musicais de toda a trilha sonora.

⁹ LIMA, Jorge de – "O grande circo místico". In: *A túnica inconsútil (Poesia completa)*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 372-373). O poema pode ser lido, também, em *Antologia poética*, Rio de Janeiro, José Olympio-Sabiá, 1974, p. 72-74.

Seu esposo - o trapezista Ludwig -
nunca mais a pode amar,

pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela e o desejo dele.

Então, o boxeur Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete
e a violou.

quando acabou, o ateu se converteu,
e morreu.

Margarete pariu duas meninas que são
o prodígio do Grande Circo

Knieps

Mas o maior milagre são as suas vir-
gindades

em que os banqueiros e os homens de
monóculo têm esbarrado;

são as suas levitações que a plateia
pensa ser truque;

é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples
dizem que há o diabo;

mas as crianças crêem nelas, são seus
fiéis, seus amigos, seus

devotos.

Marie e Hélène se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal
forma os membros

que parece que os membros não são
delas.

A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa
sovacos.

Marie e Hélène se repartem todas,
se distribuem pelos homens cinicos,
mas ninguém as vê as almas que elas
conservam puras.

E quando atiram os membros para a
visão dos homens,

atiram as almas para a visão de Deus.

Com a verdadeira história do grande
circo Knieps

muito pouco se tem ocupado a imprensa.

O poema é metafórico e simbólico, na medida
em que representaria, objetivamente, a história

de um grande circo tradicional¹⁰, através de cinco
gerações de mulheres que, de certo modo, são
vítimas e, ao mesmo tempo, agentes da ação
de cada uma das partes do poema: Agnes¹¹,
Lily Braun¹² e Margarete¹³, culminando com as
duas irmãs Marie¹⁴ e Hélène¹⁵. Todas elas têm
suas vontades desautorizadas, seja por seu tio e
provável tutor, seja por seu pai, ou por um violador
etc. De outro lado, essas cinco personagens
conduzem a cena dramática, concretizando
o título que fala em um *grande circo místico*,
lembrando-se que o poema faz parte de um
livro escrito poucos anos depois da conversão
do poeta ao catolicismo (em 1936).

A primeira obra produzida a partir do poema
modernista é a realização do Balé Guaira, de
Curitiba, em 1983. "O Grande circo místico", graças
ao roteiro do cenógrafo, figurinista e dramaturgo
Naum Alves de Souza, àquelas alturas já com
uma obra substancial. Ele buscou as parcerias
de Chico Buarque de Holanda para os poemas
a serem musicados por Edu Lobo, com a direção
de espetáculo de Emilio de Biasi e a coreografia
de Carlos Trincheira. O espetáculo foi um sucesso
extraordinário, tendo estreado em 17 de março
de 1983, circulando pelo país, alcançando
mais de duzentas apresentações, inclusive no
Maracanazinho e no Coliseu, em Lisboa (SOUZA;
LOBO; BUARQUE; BIASI; TRINCHEIRAS, 1983).
Neste caso, o enredo se centra na primeira parte
do poema, isto é, o romance entre o aristocrata
e a artista de circo. No entanto, as composições
musicais da dupla Edu Lobo/Chico Buarque
acabariam ganhando vida própria, nas vozes
de intérpretes (re)conhecidos da MPB, como

¹⁰ Um pesquisador, citando o *site* da montagem de 2003, que ele não esclarece qual seja, mas pode-se afirmar ser a segunda montagem do Balé Guaira para aquela obra, comemorando a passagem do primeiro decênio de sua estreia, em 1993, conforme veremos adiante, indica que a referência teria partido da verdadeira história do Circo Knie, criado pelos irmãos Charles e Frédéric, em 1806.

¹¹ Agnes faz referência a *agnus* que, em grego, significa *dócil, meiga, pura* (BARBOSA, 1984; PÂNDU; PÂNDU, 1977); por extensão, *cor-deirinha* (COSTA, 1988). É o símbolo de pureza e, na literatura ocidental (em parte também na oriental), aparece como uma espécie de vítima indefesa do mal.

¹² Lily é diminutivo de Lília que, no latim, significa *lírio*, como se sabe, símbolo de pureza e virgindade (BARBOSA, 1984).

¹³ Margarete significa *pérola*. No texto, trata-se de uma figura de raridade, por sua fidelidade aos ideais defendidos (PÂNDU; PÂNDU, 1977; BARBOSA, 1984; COSTA, 1988).

¹⁴ Maria significa, no hebraico, *amargura ou mágoa*, mas se considerarmos sua origem em Miriam, pode também significar *senhora ou soberana* (PÂNDU; PÂNDU, 1977; BARBOSA, 1984; COSTA, 1988).

¹⁵ Helena, em grego, significa *tocha ou luz* (PÂNDU; PÂNDU, 1977; BARBOSA, 1984; COSTA, 1988). Observe-se que a dupla Marie e Hélène, nomes referidos em francês, causa um primeiro estranhamento por este fato, mas sobretudo porque elas são uma complementação e uma oposição: ambas são belas e atraentes, aliás, como todas as personagens femininas na poesia de Jorge de Lima, atraentes e sedutoras, mas enquanto Marie é bonita *por dentro*, evidente alusão à Virgem Maria da tradição cristã, Hélène é bonita por fora, tendo provocado a guerra de Tróia, como narra Homero, na *Iliada*.

Gal Costa, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Jane Duboc, Tim Maia, Simone e Zizi Possi, documentado em disco e depois CD com o mesmo título, com 13 faixas (LOBO; BUARQUE, 1983?), as quais, por seu lado, também conheceriam vida própria, rodando independentemente da obra coreográfica original ou do contexto do disco em si, conforme abundantes depoimentos nas redes sociais. Neste caso se dá que, embora a música e canção se mantenham como tal na transmídiação para diferentes álbuns, inclui-se então nelas, para além dos elementos dramático e performático, o aspecto da representação vocal, poder-se-ia dizer, da virtuosidade dos cantores.

Dez anos depois, com novo elenco, o Teatro Guaira voltaria a encenar a mesma obra¹⁶, propondo uma releitura do poema e da própria primeira versão. Seguiu-se uma espécie de descoberta do poema, com sucessivas obras, em outros suportes e mídias, inspirando-se naquele relativamente pequeno e, até então, quase esquecido texto. Em 2000, a Caixa Econômica Federal patrocinaria um concerto com versão sinfônica de uma suíte da trilha sonora original (que, a essas alturas, igualmente se consolidara como obra autônoma), com a participação de conhecidos cantores da MPB, não necessariamente os mesmos que haviam gravado a trilha original¹⁷.

Quando da inauguração do Teatro NET, no Rio de Janeiro, antigo Thereza Raquel, *O grande circo místico*, então a cargo dos dramaturgos Newton Mauro e Alessandro Toller, com direção de João Fonseca (2012)¹⁸ é transmidiado em nova montagem. Outra montagem inaugurou o

Teatro NET em São Paulo, com coreografia de Tânia Nardin e produção de Bebel Lobo, filha do compositor Edu Lobo. Nestes casos, o enredo sofrerá novas modificações na transmídiação para um novo espetáculo, pois recebe uma datação mais precisa, ao longo da II Grande Guerra e desenvolve o drama que acompanha a luta de poder entre diferentes figuras do circo, em especial a disputa entre Beatriz e Oto¹⁹.

Até o atual momento, vamos encontrar ainda três outras abordagens pelo cinema, a mais recente das quais é o filme de longa-metragem do diretor Cacá Diegues, que representou o Brasil no Oscar para "Melhor Filme Estrangeiro", em 2018 (DIEGUES, 2018), sendo recebido com descaso ou até mesmo bastante criticado, ao contrário de outras obras suas, anteriores. Nesse caso, a transmídiação para o cinema acentua o aspecto dramático, salientando a saga familiar e a disputa pelo poder, ao longo de décadas, culminando nos anos da II Grande Guerra²⁰. Antes desse filme, tivemos a realização de um documentário de curta-metragem, assinado por João Carlos Horta, apresentado no Festival de Cinema de Gramado, de 1978²¹, enquanto outro média-metragem, mas de caráter ficcional, adaptava o poema de Jorge de Lima, em 2006, em nova transmídiação a cargo de Diego Steffani²².

Em síntese

Em síntese, este processo evidencia a sobrevivência, em diferentes mídias, segundo Lars Elleström (2017), de uma determinada obra, através de transmídiações e de representações, ao longo de décadas (exemplificando ou, talvez, potencializando aquilo a que Walter Benjamin

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEc9fvNuNrwm>. Acesso em: 10 jun. 2019. A mesma obra pode ser conhecida em partes, nos sites https://www.youtube.com/watch?v=5pB4k27_UpM, quanto à primeira parte; https://www.youtube.com/watch?v=R_xGy-qV8Sso (segunda parte); <https://www.youtube.com/watch?v=WCUAbxlwqE> (terceira parte) e <https://www.youtube.com/watch?v=Pun-6FslZvS4>, parte final. Quanto à segunda versão, há um documentário interessante em <https://www.youtube.com/watch?v=fUovDNUiITo>, inclusive com depoimentos de artistas da primeira versão. A segunda montagem teve direção de Luis Arrieta que, anos antes, trabalhara com o grupo Corpo, de Belo Horizonte, montando, entre outros, *Maria, Maria*, com trilha sonora de Milton Nascimento, igualmente sucesso nacional e internacional, tendo sido apresentado inclusive na França. Todos esses endereços foram acessados em: 10 jun. 2019.

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ITeUH_xO8uA. Acesso em: 10 jun. 2019

¹⁸ Ver entrevistas da equipe em <https://www.youtube.com/watch?v=7PNLpvVyo4> e <https://www.youtube.com/watch?v=nrKtk1vdW-VY>. Acesso em: 10 jun. 2019.

¹⁹ Seguiram-se outras produções teatrais amadoras, como no caso da montagem de Nilton Travesso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otIfKHsK314>, de 23 de junho de 2018. Acesso em: 10 jun. 2019

²⁰ Há uma sequência em que aparece claramente um jornal francês com o indicativo do ano de 1942.

²¹ "Debates de ontem focalizaram velha indagação sobre conceito de povo". In *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de fevereiro de 1978, p. 12. O filme tinha como título *O grande circo místico*, mas ocupava-se mais da obra do poeta do que do poema, propriamente dito.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akSgQXpVZao&list=PLB6v3Sc-5dsgeBwnDYyDgXr8qBzV7HQpd&index=10> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=ftcVoHwITic&list=PLB6v3Sc-5dsgeBwnDYyDgXr8qBzV7HQpd&index=11> (parte 2). Acesso em: 10 jun. 2019.

denominou de *aura* de uma obra artística, 1987).

Uma pesquisa mais ampla transitará entre o poema e suas diferentes adaptações, até chegarmos ao filme de longa-metragem, obra mais recente que evidencia a transmidialidade do texto original, cujas possibilidades se adaptam a diferentes mídias, conforme se evidenciem ora o aspecto do drama fabulístico, ora o da música e da canção, ora o da performance circense, teatral ou da dança. Neste artigo, contudo, propomos uma síntese, refletindo algumas questões sobre o poema e, logo adiante, sobre o filme de longa-metragem.

O poema, já acima transcrito, deve ser lido organizando-o em três diferentes partes: a primeira delas compõe-se dos cinco versos iniciais e se encerra com o verso "de que tanto se tem ocupado a imprensa"; a segunda começa

imediatamente no verso seguinte, ocupando os próximos nove versos, culminando, igualmente, em um verso que sintetiza: "de que tanto se tem ocupado a imprensa".

Nestes dois blocos, vemos a formação da genealogia da família circense: Frederico encontra a equilibrista Agnes e, desafiando a família, casa-se com ela, fundando o circo Knieps (primeiro bloco); Charlotte, a filha do casamento entre Frederico e Agnes, une-se, por seu lado, a um *clown*, e do casamento nascem Marie e Oto. Oto, por seu lado, desposa Lily Braun, de quem nascerá Margarete. A jovem pretende entrar para um convento, mas é obrigada, pelo pai, que assim repete o comportamento do avô, a permanecer no circo, o que provocará os acontecimentos subsequentes, de que se ocupa o restante do poema.

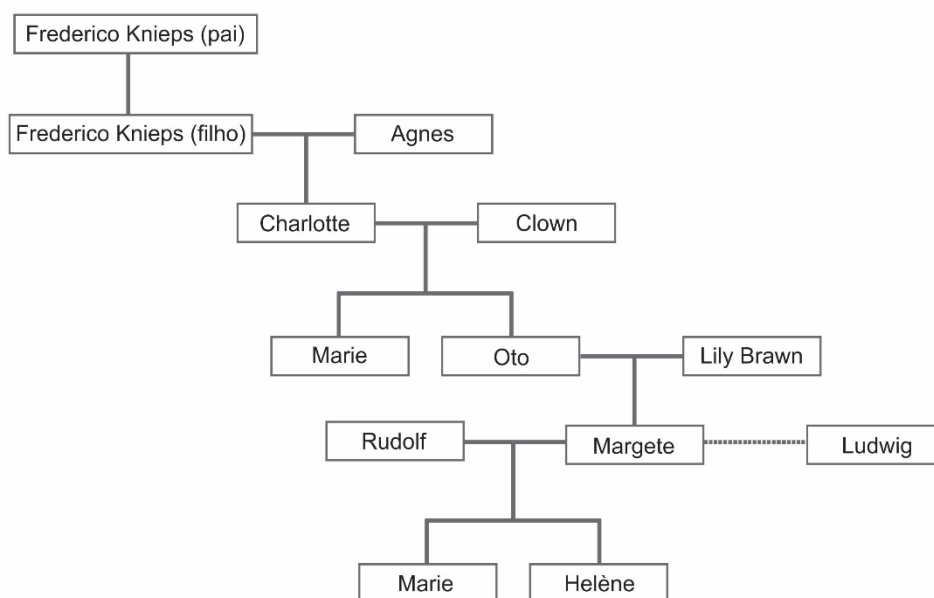


Figura 1 – Árvore genealógica do Circo Kniepstulo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Que acontecimentos são esses? Se, nos dois blocos iniciais, acompanhamos apenas uma narrativa trivial, exterior – e por isso de tais acontecimentos se ocupa a imprensa – no terceiro bloco vamos conhecer as transformações de Margarete, que tatua, em "sua pele rósea", a Via-Sacra do Senhor dos Passos. Violentada pelo *boxeur* Rudolf, gerará duas meninas, Marie e Helène, mas desses episódios, experiências pessoais das

personagens, "muito pouco se tem ocupado a imprensa". A imprensa, em última análise, precisa da *objetividade* do acontecimento. Certamente aqui há o viés crítico, ainda que partindo dos anos 1930 do século XX, de que a violência contra a mulher e as suas consequências, seja a maternidade, seja a prostituição, caso das personagens, bem como os seus desejos e sonhos, não se convertem em matéria objetiva para a imprensa.

Os estudiosos da poesia de Jorge de Lima costumam incluir o livro *A túnica inconsútil*, de que faz parte o poema, na chamada *corrente espiritualista* à qual se ligava o poeta. Nesta perspectiva, o que, de fato, interessa ao poeta é esta transformação subliminar das personagens, o que, aliás, é a marca de todo este livro do escritor alagoano.

Já o roteiro de Naum Alves de Sousa, escrito para o Balé Teatro Guaira, fez algumas precisões e objetivações fundamentais para o desenvolvimento de um enredo. A partir do poema, podia-se organizar uma espécie de árvore genealógica que, partindo do Rei Frederico, passava pelo príncipe que, desrespeitando a vontade do pai de torná-lo médico, casa-se com a equilibrista Agnes e assim inaugura a história do circo Knieps. Mais adiante, Margarete, que pretendia tornar-se religiosa, é obrigada a casar-se com o trapezista Ludwig, que não consegue relacionar-se sexualmente com ela. No entanto, o *boxeur* Rudolf, de quem se diz ser ateu, "derrubou Margarete e a violou". Dessa violência nasceram Marie e Helène, as virgens que, apesar disso, "dançam no arame e deslocam de tal forma seus membros/ que parece que os membros não são delas", mostrando novamente o aspecto crítico na metáfora de que as mulheres não são donas de seu próprio corpo. Ambigualmente, o poema se encerra afirmando que "Marie e Helène se repartem todas,/ se distribuem pelos homens cínicos,/ mas ninguém vê as almas que elas conservam puras".

Evidentemente, há uma sugestão de prostituição por parte das duas irmãs, embora o poeta reconheça que, apesar disso, elas permanecem puras. Ora, para o roteiro, é preciso objetivar algumas dessas situações que parecem ser o centro do poema, visto que toda a história do circo é vista sob a égide da ação das mulheres ou de seu impedimento pela ação dos homens, homens que, ao fim e ao cabo, casam, emprenham, estupram, usam o corpo das mulheres. Assim, Naum Alves de Sousa, a partir do poema, vai preencher os vazios com a performance corporal, de modo a permitir a construção narrativa do balé, o que se mantém, tanto na primeira, quanto na segunda versão.

Aqui, surge uma objetivação histórica importante, porque introduz-se a questão da II Grande Guerra, perspectiva que o roteiro cinematográfico de Cacá Diegues e George Moura vão manter, ainda que novos acréscimos ocorram para a versão cinematográfica. A partir dessas questões, podemos escolher entre duas alternativas, não necessariamente excludentes, para o estudo da obra fílmica: a) examiná-lo como uma transmídiação do poema e das demais obras nele inspiradas e pré-existentes ao roteiro, ou b) estudar e avaliar o filme por ele mesmo, enquanto obra autônoma e independente.

Como estamos interessados no aspecto da transmidialidade de certo tema que atravessa para outras mídias, é evidente que pretendemos seguir a primeira alternativa, mas sem imaginar que o filme seja absoluta e mecanicamente vinculado à obra literária, nem pretendemos que tudo o que encontremos no filme seja totalmente original e autoral. Pelo contrário, queremos valorizar justamente essa dialogia que se cria entre as diferentes obras, de maneira que possamos reconhecer e valorizar o fato de que cada uma delas traz contribuições específicas, que vão enriquecendo, cada vez mais, o poema original, a partir do qual todo este processo se iniciou e desenvolveu. No caso específico do filme, ainda que Cacá Diegues revele ter trabalhado durante mais de uma década na concretização do roteiro (o fato, em si, pode ser verdade, isso não significa que o roteiro seja absolutamente original e que não tenha a dever absolutamente nada às demais obras, como o cineasta parece sugerir), vemos que seu trabalho resulta em uma bela mescla de elementos variados em relação às demais obras, *inclusive aquelas que eventualmente o cineasta desconheça*, eis que, como bem se sabe, pela teoria da comunicação, é o receptor quem dá o sentido final de qualquer obra, naturalmente a partir do texto proposto pelo emissor, que busca *um certo sentido de significação*, mas que pode ser ampliado, negado ou simplesmente desconhecido pelo receptor, conforme as diferentes situações de concretização da leitura de uma determinada obra, seja ela qual for.

O roteiro do filme de Cacá Diegues deve, evidentemente, ser examinado por aquilo que ele é em si mesmo, por sua organização interna, na organicidade de seus signos que ganham sentido e se articulam entre si, realizados a partir da transmídiação de certos elementos que ele leu, seja no poema ou em transmídiações dele. Para o filme, Diegues mantém a referencialidade da contextualização histórica na II Grande Guerra (por um jornal que aparece sendo lido, sabemos que se trata de 1942, momento em que o Brasil entra no conflito mundial); no entanto, busca a figura de um narrador que se torna, ao mesmo tempo, uma figura emblemática e simbólica da obra, pois traz outro elemento poético à narrativa. Refiro-me à figura de Celavi, cujo batismo é uma palavra homófona²³, eis que Celavi ecoa a expressão *c'est la vie*²⁴. Celavi é uma figura curiosa pois, visualmente, jamais envelhece (e isso que a narrativa abrange pelo menos cinco gerações circenses!), mas seus figurinos e maquiagem vão se modificando a cada reaparição: é através dele que se marca a passagem do tempo. Celavi torna-se, assim, a figura que unifica toda a narrativa, pois lhe dá unidade e sentido, ainda que este *sentido* seja a pura e simples aceitação das coisas casuais da vida que atravessam as experiências de cada personagem (algo como o *destino*, nas antigas tragédias) e que, como diz o poema, vão levando o circo adiante sem que a matéria das pessoas seja motivo para a imprensa.

Observe-se que a narrativa se constitui de uma série de reveses e de frustrações: os personagens jamais podem escolher seus próprios destinos, à exceção, justamente de Frederico (filho), que desobedece ao pai – e, como nas antigas tragédias, parece que tal desobediência provoca um desequilíbrio moral que deve ser compensado ao longo das próximas gerações, o que faz com que as demais personagens não possam escolher suas sinas, devendo vincular-se, necessariamente, à história do Circo Knieps que se torna, desse modo, uma espécie de maldição. Esta sequência

será interrompida pelas irmãs Marie e Helène: elas não apenas se integram ao circo com naturalidade, quanto transformam subliminarmente suas experiências, conforme já comentamos antes. Assim, o ciclo se completa: do voluntarismo castigado de Frederico (filho), cujo único "crime" foi sua união com uma mulher, ao cumprimento do destino (voluntário) pelas duas irmãs gêmeas, o universo se reequilibra e, por isso, no filme, traduzindo os versos "e quando atiram os membros para a visão dos homens,/ atiram as almas para a visão de Deus", as duas irmãs ficam pairando, etéreas no ar. Levando-se em conta que a subliminaridade está vinculada a Deus, ultrapassamos a perspectiva trágica para descobrir o horizonte da salvação, do resgate que a alma humana experiencia, quando se entrega à divindade: "atiram as almas para a visão de Deus", resume o poeta, ainda que isso não interesse à imprensa, como se encerra o poema, justamente porque se trata de um processo interno, e não externo, da história do grupo circense, distante do eventual sensacionalismo, mas presente na experiência cotidiana do leitor do poema ou do espectador do filme.

Celavi, diga-se de passagem, é quem sempre atualiza a frase característica do espetáculo do circo, *o maior espetáculo da terra*, mas que se refere, não ao circo, em si, mas à própria vida: porque, afinal, o espectador do filme está assistindo a um espetáculo de vidas humanas que se sucedem historicamente na tela. Ele assume a figura do tradicional *cabaretier* francês, mestre de cerimônia dos espetáculos de *cabaret* do final do século XIX e início do século XX, antecipando ações e comentando acontecimentos, de maneira realista, entre o irônico e o fatalista. Essa perspectiva do ciclo vital está marcada, desde o início do filme, pela reiterada passagem do cometa Hailey que, como se sabe, cruza os céus da terra a cada 74 ou 79 anos. Ora, a primeira passagem do cometa, no século XX, ocorre em 1910 e a segunda aconteceu entre 1985 e 1986. Com isso, Diegues integra a narrativa poética em um *passé partout*

²³ Palavras homófonas são aquelas que têm a mesma sonoridade, mas se escrevem de modo diferente e possuem sentidos diversos.

²⁴ Em português, é a vida, que expressa certo fatalismo, expressão que se repete várias vezes ao longo dos episódios que se sucedem na narrativa.

histórico, o que coincide com as datas da história daquele circo e do próprio circo Knie, conforme registramos no início deste artigo. A transmídiação do poema para a narrativa fílmica, assim, coloca em evidência os aspectos dramáticos, estendendo os acontecimentos no tempo e os conectando à história. O grau de transmídiação dos personagens, dos subenredos e das lacunas é que permite essa travessia.

Pode-se dizer, pois, que o filme *O grande circo místico* se apresenta enquanto uma grande narrativa épica, pelos grandes ciclos temporais nos quais se organiza, mas, ao mesmo tempo, é uma antiepopéia, porque não fala a respeito da grandiosidade de heróis superpoderosos, mas da vida cotidiana e anônima de artistas circenses, cuja instituição vai-se degradando com o passar do tempo: esse aspecto é evidenciado na corrupção da lona do circo, que vai se esgarçando e, por fim, praticamente inexistente, mostrando o pauperismo que invadiu a instituição (ao contrário do circo de referência do poema de Jorge de Lima). Aqui, portanto, encontramos um distanciamento e uma oposição entre a narrativa da realidade imediata e a construção fictícia do filme: se o personagem Celavi não envelhece, seu cabelo embranquece. A arte (Celavi) não envelhece, mas os modos pelos quais a arte se concretiza, sim, modificam-se e envelhecem, na medida em que novas narrativas estéticas são propostas.

Em síntese, é surpreendente que um poema, anonimamente presente em uma coletânea de 1938, fosse ressuscitado, 45 anos depois e então, sucessivamente, seja adaptado a tantas e diferentes mídias, ao longo dos anos subsequentes, até aqui pelo menos oitenta anos depois, rejuvenesça-se constantemente, mostrando sua potencialidade para propor e provocar diálogos inusitados e incorporando continuamente os aprendizados de uma obra nas demais, mostrando toda a sua dinâmica e toda a sua força criativa. Mérito do poeta Jorge de Lima, é claro, que o idealizou, mas é também mérito de todos aqueles que, lendo o poema, nele têm encontrado novas inspirações e novos motivos para a sua própria criatividade.

Referências

- BARBOSA, Osmar. *Um nome para o bebê*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas). <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v12n2014-5>
- COSTA, Camille Vieira da. *Dicionário de nomes próprios*. São Paulo: Traço, 1988.
- DIEGUES, Cacá. *O grande circo místico*. co-produção entre Brasil, França e Portugal. [S. l.]: Luz Mágica e Globo Filmes, 2018.
- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: Ensaios sobre a comunicação, semiótica e intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- HOHLFELDT, Antonio. O elemento dramático na poesia de João Cabral. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 10, n. 17, dez. 2002.
- LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. *O grande circo místico*. [S. l.]: Velas Discos, [198?]. Sem indicação de local de gravação. Sem data de realização.
- LIMA, Jorge de. *A túnica inconsútil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio-Sabiá, 1974.
- PÂNDU, Pandiá; PÂNDU, Ana. *Que nome darei ao meu filho?* Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.
- QUADROS, Deisily de. O grande circo místico e a crítica brasileira". *Eletras*, [S. l.], vol. 21, n. 21, p. 12-24, dez. 2010
- QUADROS, Deisily de. *O grande circo místico: do palco à página*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba; UFPR, 2011. p. 12-10.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.
- SOUZA, Naum Alves de; LOBO, Edu; BUARQUE, Chico; BIASI, Emilio di; TRINCHEIRAS, Carlos. *O grande circo místico*. Curitiba: Fundação Teatro Guaira, 1983.
- Filmes**
- DIEGUES, Cacá. *O grande circo místico*. co-produção entre Brasil, França e Portugal. Rio de Janeiro: Luz Mágica e Globo Filmes, 2018.
- O GRANDE Circo Místico. Ballet. Fundação Teatro Guaira: Versão original completa. (1h 42 min). Publicado pelo canal Música Viva: Os discos que mudaram minha vida, 12 de abr. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEcgvNuNrwm>. Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico. Jorge De Lima. 1 vídeo. (8min 34 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrKtk1vdWVY>. Acesso em: 29 out. 2019.

HORTA, João Carlos. Filme de curta-metragem. *O grande circo místico*. 1978.

LOBO, Bebel; NARDIN, Tânia. Peça teatral. *O grande circo místico*. São Paulo: Teatro NET, 2018.

LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. *O grande circo místico*. [S. l.]: Velas Discos, [1983?]. Sem indicação de local de gravação, para a Velas Discos. Lançado pela Som Livre em 1983.

MAURO, Newton, TOLLER, Alessandro; FONSECA, João. Entrevista com equipe e elenco de 'O Grande Circo Místico': parte 1. Peça teatral.... Rio de Janeiro: Teatro NET, 2012. 1 vídeo (4 min 39s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7PNLpvVj04>. Acesso em: 29 out. 2019.

Há também versões parciais de cada uma das partes do balé, nos seguintes endereços:

O GRANDE Circo Místico: primeira parte. Ballet Teatro Guaira. [S. l.: s. n.], 1983. 1 vídeo. (30 min 33 s). Publicado pelo canal Renata Leme Baquetti, 24 jan. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v=5pB4k27_UpM... Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico: segunda parte. Ballet Teatro Guaira. [S. l.: s. n.], 1983. 1 vídeo. (30 min 04 s). Publicado pelo canal Renata Leme Baquetti, 24 jan. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_xGyqV8Sso... Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico: Terceira parte. Ballet Teatro Guaira. [S. l.: s. n.], 1983. 1 vídeo. (30 min 5 s). Publicado pelo canal Renata Leme Baquetti, 25 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCUAbxlwqE...> Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico: quarta parte. Ballet Teatro Guaira. [S. l.: s. n.], 1983.

1 vídeo. (6 min 56 s). Publicado pelo canal Renata Leme Baquetti, 25 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pun6FsLZvS4...> Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico: versão da segunda produção. Ballet Teatro Guaira. [S. l.: s. n.], 1983. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v=fUovDNUiLTO...> Acesso em: 30 out. 2019.

O GRANDE Circo Místico. Concerto. [S. l.]: Jazz Sinfônica, 2000. (57 m 31 s). Publicado no canal Vinícios Barboza, 15 abr. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ITEuH_xO8uA. Acesso em: 22 out. 2019.

SOUZA, Naum Alves de; LOBO, Edu; BUARQUE, Chico; BIASI, Emilio di; TRINCHEIRAS, Carlos. *O grande circo místico*. Curitiba: Fundação Teatro Guaira, 1983.

STEFFANI, Diego. *O Grande Circo Místico parte 1*. Porto Alegre: FAMECOS, 2006. Curta-metragem. (08 m 2 s). Filme produzido pelos alunos do curso de cinema da PUCRS (TECCINE), disciplina, Laboratório de Realização III, 2006/1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akSgQXpVZao&list=PLB-6v3Sc5dsgeBwnDYyDgXr8qBzV7HQpd&index=10>. Acesso em: 22 out. 2019.

STEFFANI, Diego. *Curta-metragem O Grande Circo Místico parte 2*. Porto Alegre: FAMECOS, 2006. Filme produzido pelos alunos do curso de cinema da PUCRS (TECCINE), disciplina, Laboratório de Realização III, 2006/1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tfcV0HwITic>. Acesso em: 22 out. 2019.

TRAVESSO, Nilton. *O grande circo místico*. [S. l.: s. n.], [2018?]. Teatro. Sem data de realização. 1 vídeo. (65 min 6 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oTlfKHdK3l4>. Acesso em: 30 out. 2019.

Endereço para correspondência

Antonio Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681

Partenon 90619-900

Porto Alegre, RS, Brasil