

**O teatro de feira e sua poética<sup>13</sup>**

por Robson Corrêa de Camargo<sup>14</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta reflexões sobre as variadas formas das manifestações teatrais realizadas nas feiras francesas entre os séculos XVII e XVIII, e aponta as devidas repercussões desta forma teatral na definição daquilo que se deve chamar teatro, drama ou mesmo *performance*. Apresenta alguns exemplos dos procedimentos de interpretação e da construção do espetáculo dos artistas feirenses, que utilizavam deliberadamente e sem cerimônia todos os estilos existentes e o reelaboravam em nova chave. Um teatro em que não se impunham fronteiras ou fidelidades estilísticas; ao contrário, buscava-se rompê-las, renová-las, ocupá-las e, talvez, subtraí-las. Com o forte caráter *gesto-representacional* que dinamizava este tipo de espetáculo, o teatro das feiras se compôs como heterogeneidade, é um heterogênero, sem características fixas e predeterminadas. Em seu método prismático constante, determinado pela utilização aleatória, dialógica e antropofágica de diferentes formas de espetáculo, mostra outras formas dramáticas de unidade composicional, afirmando-se como um fenômeno central na determinação do que deve ser entendido como teatro.

**Abstract:** This paper presents reflections on the various forms of theatrical events held in the French fairs between the seventeenth and eighteenth centuries, and indicates the proper impact of these theatrical forms at the French fairs in the definition of what must be called theater, drama or performance. It also, presents some examples of the acting procedures and construction of its performance, which

<sup>13</sup> Este trabalho é uma reelaboração de parte de minha pesquisa de doutorado realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) que será publicada pela Universidade de Brasília/ Hucitec, com o título: *O gestual no teatro*.

<sup>14</sup> Professor Adjunto do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenador do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG/CNPq), da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais (Fapeg) e do Grupo de Trabalho Teorias do Espetáculo e da Recepção da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace).

uses deliberately and without any ceremony all existing styles and reworked them into a new permanent key. A theater that is not imposed by stylistic boundaries or allegiances, instead, sought to break them, renew them, occupy them, and maybe subtract them. With the strong gesture-representational momentum of this kind of spectacle, the theater at the fairs was composed by such heterogeneity, that we must call it a heterogender, a gender that is made by using always the difference, profiled without using predetermined or fixed characteristics. In its constant prismatic method, determined by using at random a constant dialogue with distinct forms of contemporary spectacle, it shows other dramatic forms of compositional unity, asserting itself as a central phenomenon in determination of what should be understood as drama.

**Palavras-chave:** gestual no teatro, teatro das feiras, França, teatro séculos XVII e XVIII.

**Keywords:** gestus on drama, drama at fairs, France, drama at XVII and XVIII Century.

O teatro é o lugar das ambiguidades, onde as coisas são tomadas em mais de um sentido. O vocábulo grego *theatron* estabelece o local físico do espectador, “lugar onde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, real e imaginário. Aí se define a teatralidade; é teatral tudo o que existe para alguém ver, onde há um olhar intencional, mas, ao mesmo tempo, há de existir uma multiplicidade: o real e o imaginado. Mas que tipo de olhar o fenômeno teatral estabelece? Não é um simples olhar, como olhar um doce ou o trânsito, um afeto, um mito. A palavra teatro deriva do grego *theomai* – olhar com atenção, perceber, contemplar (*Britannica* 1990, vol. 28: 515). *Theomai* não significa ver no sentido comum, mas participar de uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de perceber o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta e reconfigura seu objeto. (*Theological Dictionary of the New Testament* vol.5: 315, 706).



Foto de Bob Sousa. Cia. Teatral Boccaccione - Michel Masson e Visinho Juri no espetáculo *Ubu rei*.

O teatro, mais do que um local público onde se vê, é o lugar condensado da manifestação das ambiguidades e dos paradoxos humanos, onde as coisas são tomadas em mais de um sentido e observadas por meio de uma experiência intensa, envolvente, inquiridora, uma reelaboração daquilo que é visto, tanto pelos atores e atrizes como pelo público.

O apresentado no palco (nas ruas, nas vitrines, nas pontes, nas praças, nas paredes do edifício, nos rios, nas feiras) é imaginado de outra(s) forma(s) pela plateia. A audiência vê o que não se vê e finge não ver o que se vê. Como forma de conhecimento, o teatro desenvolve a visão imaginada, numa experiência vivenciada, projetada, outro olhar. Os atores e sua equipe (visíveis ou invisíveis) trabalham para produzir a ilusão do que não é mostrado; algumas vezes, com certa culpa, procuram dizer que a ilusão é uma ilusão,

uma cegueira cultural consentida. Afirmam em cena: “isto é teatro”, mas isto todos sabem desde o momento que se dirigem à sala, à praça, ao rio, ao barco. Não se distancia o que já é naturalmente distanciado; o estranhamento brechtiano é uma operação estética e não da realidade, pertence à realidade estética. O dito popular reclama: “Não me faça de palhaço!” (veja o que eu sou e não aquilo que você pensa que eu sou). Faz-se teatro, que é uma forma de vida condensada, mas não a vida, mas também é vida.

Toda reflexão que tem o drama (ação intencionalmente apresentada, em forma oculta ou não) como objeto, precisa apoiar-se numa tríade: quem vê, o que se vê e o imaginado. O teatro é, assim, um fenômeno que existe nos espaços tortuosos do presente e do imaginário, nos tempos coletivos e individuais que se formam a partir desses tempos e espaços. Eterno ou pós-moderno, o teatro é sempre ao vivo: um fenômeno mediado de uma experiência sem mediação. Esta vivência ambivalente e paradoxal, possibilitada pela experiência teatral, requer um questionamento constantemente de seu edifício crítico e físico, pois é experiência dinâmica de vida(s) e de cultura(s), permanente, se estabelece no devir.

Se o teatro perambula, como um fantasma, pelos caminhos do ser e do não ser, pois muito dele se forma como não ser, como definir os gêneros, estilos, formas, períodos, movimentos que frequentam seus espaços? Não há como! Apenas para fins didáticos, pois é um fenômeno sem fronteiras. O primeiro movimento realmente pós-moderno seria colocar abaixo os muros falsamente construídos pela lógica ocidental, retirar o estudo de teatro das estantes e prateleiras: nem moderno, nem pós, nem burguês, nem proletário, nem unitário, nem multifacetado, nem realista, nem teatral, nem realista, nem simbolista, mas ambíguo e paradoxal.

Diante dessa natureza (ambígua e paradoxal), neste ato complexo e sempre público, pois não há drama sem plateia, o que já por si só é um drama, podemos observar o rico movimento teatral realizado nas barracas de feiras francesas, onde se formam alguns dos fundamentos do teatro atual.

Se os antigos gregos teorizaram sobre seu teatro de maneira tardia, o teatro de feira apresenta ao mundo um espetáculo em multiplicidade que necessita reflexão. O substrato da poética dramática do melodrama e do teatro do século XIX se constrói a partir deste elemento, tido como “marginal” na história do gênero teatral: o teatro das feiras. Ao lado das bananas e dos tomates, da troca de especiarias e condimentos, se experimentava um teatro de todos os gostos, muito além das cortes e de suas unidades de ação ou de tempo.

O melodrama do século XIX, e depois o drama do século XX, retira do teatro realizado nas feiras parisienses nos séculos XVII e XVIII, elementos de sua elaborada técnica de interpretação do ator, a composição de sua gestualidade e, sobretudo, o procedimento de construção de seu espetáculo. Ao reelaborar esta prática teatral, estabelece no palco a relação explícita de cumplicidade com a plateia e, como parte central desse processo, o uso deliberado e sem cerimônia de todos os estilos e a reelaboração permanente em nova chave, era um teatro em que não se impunha fronteiras ou fidelidades estilísticas; ao contrário, buscava-se rompê-las, renová-las, ocupá-las e, talvez, subtraí-las.

A pantomima pública romana que o precedeu – termo que, à época, servia a quase todo tipo de representação teatral, com ou sem fala, com seus leões e mulheres nuas, já aporta um forte caráter *gesto-representacional*<sup>15</sup> ao espetáculo. Como técnica de atuação, aproxima-se da arte da dança, da qual não se separava, pois o dançarino busca a perfeição do gesto como eixo de representação. Como na antiga arte da Índia, dança e teatro não eram distintos.

A antiga pantomima romana recusava a distinção entre corpo e fala, assim como farão os espetáculos do teatro de feira. A palavra escrita e impressa e os direitos monárquicos vão engessar o ator em sua gestualidade e em sua livre movimentação corporal, assim como separar o teatro da ópera, da música, da *commedia dell'arte*, cada qual com sua casa própria. A escrita desbancava a oralidade.

<sup>15</sup> O termo aplica-se para a parte da arte do ator que tem a busca gestual como princípio ou motor dinâmico.

A corte francesa define um estabelecimento para cada gênero, que praticavam os direitos cedidos pelos monarcas a cada especialidade. Isto será rompido pelo teatro de feira que vai invadir e embaralhar todos os territórios.

A *Comédie Française* se estabelece como reino do teatro falado e a *Opéra*, do teatro cantado, até serem fustigados e expropriados pelo teatro de feira. Essa divisão estabeleceu, ao mesmo tempo, o chamado teatro dramático como o reino da palavra falada e o das danças como império do corpo e do movimento.

Se levarmos em conta que a pantomima e o teatro de feira evoluem em meio a uma cultura fundamentalmente oral, em um mundo ainda iletrado, mesmo em sua casta dominante, fica mais claro entender o porquê da existência desta cena popular com predominância de gestos e de intensa comunicação com a plateia.

O teatro de feira, na busca do aqui-agora, da presença cênica, da representação física, da luta pela conquista do gosto imediato da plateia diante da representação que se desenvolvia. O uso de uma linguagem devassa em todos os sentidos, devassa do próprio teatro, pois nasceu em contraponto com um certo teatro estabelecido, determina que os libretos da pantomima, como os da *commedia dell'arte* fossem, no máximo, esquemáticos e sintéticos. Provavelmente, poucos atores sabiam ler. Para que se entenda o teatro de feira devem-se colocar os libretos em segundo plano e olhar para outro texto, o texto espetacular.

Anton Giulio Bragaglia (1930: 43-44) realiza interessante descrição da representação pantomímica em sua evolução à pantomima sem fala. O espetáculo pantomímico sempre esteve ligado à dança, desde a Grécia. Recebeu o nome de *orchésis*, assim como de quironomia (*cheironomía*), a pura arte de se exprimir com as mãos. Mãos que, certamente, levavam todo o corpo, o nome implica seu caráter gestual primeiro. A *orchésis* dividia sua apresentação em *cupística*, *sferística* e *orchestica*. A primeira, *cupística*, constituía-se em uma ginástica acrobática; a segunda, como se dizia em Roma, *saltatio*



*cum pila*, destreza ou jogos com bola; e a terceira, a *orchestica*, era a dança teatral que continha a *quironomia*, uma parte com uma estrutura dramática (diálogos e o desenvolvimento de uma história). Esta última parte, em Roma, chamou-se *saltatio*. Os caminhos da pantomima romana não separarão a mímica da dança; ao contrário, *saltare um canticum*, dançar um poema, significava dizê-lo com o gesto.

Este dançar um poema, *saltare um canticum*, era de fato uma forma de canto falado acompanhada de instrumentos, muito mais próximo à recitação do que ao canto coral, uma forma de atuação que animava a palavra com música moderada e representação viva. O movimento ginástico dos saltimbancos-cantores ou atores-dançarinos viu-se diante da necessidade de expandir ainda mais a voz e adequar a respiração aos movimentos, e isto motivou a que se dividisse o coro.

Estabeleceu-se, assim, uma primeira divisão entre gesto e palavra, com o estabelecimento dos artistas cantores, os *Istrioni-Musici* e os atores do gesto, *Istrioni-Ballerini*. Nessa importante arte teatral romana, quase dois milênios antes de Bertolt Brecht, o público não apenas conhecia antecipadamente a história, como seguia com expectativa o desenrolar da representação e da atuação do mimo. O pantomimeiro agia sempre sobre a música, usasse ou não a palavra. O mimo mostrado não utilizava a divisão por cenas, mas por quadros, divididos simplesmente entre os dialogados e os cantados. O mimo sabia recitar e declamar, assim como mimicar o monólogo cantado pelo coro.

A questão do teatro como arte múltipla e variada se potencializa no comércio das feiras. Não havia barracas que vendessem apenas um produto. No início do século XVII, exatamente no mesmo tempo que William Shakespeare e Lope de Vega, que também falavam o idioma das ruas, existia em Paris duas feiras que eram locais constantes de manifestações teatrais de todos os tipos. As feiras de Saint-Germain, que durava de 3 de fevereiro à Páscoa (fim de março ou abril) e as de Saint-Laurent, durante o verão europeu, do fim de junho ao fim de outubro, nas quais se apresentavam artistas

variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismo, acrobacias, mímica, números de bonecos, animais amestrados e pequenas histórias de caráter farsesco.

É importante detalhar que os espetáculos da feira, empreendimentos privados e não permanentes, não eram subvencionados pelo rei nem por sua *entourage*; ao contrário, dependiam do comércio nas bilheterias. O sucesso era a primeira necessidade de seus espetáculos, que não se propunham apenas a sensibilizar o público, mas a conseguir que este oferecesse algo 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. Poucas peças eram representadas mais de sete vezes<sup>16</sup>, assim como as da *Comédie Française*.

Como se vê, os fundamentos deste empreendimento (texto, história, representação, atuação etc.), tanto pelo público a que se destinava como pelas condições econômicas que o emulavam, muitas vezes precárias, era totalmente distinto daqueles realizados pelos elencos subvencionados e regulados pela nobre monarquia.

Esta produção no teatro das barracas de feira gerou, em seus produtores, uma enorme pesquisa do que aprazia o gosto popular, do teatro como puro divertimento, da busca do original, da fantasia, do que agradava a vida, do pitoresco, do cômico e do imaginativo, de tudo aquilo que pudesse ser colocado como valor de troca no mercado das ilusões, era uma feira bakhtiniana, não aquela dos minuetos e violas das coreografadas danças da corte.

Neste reino das ruas e da circulação das mercadorias impunha-se uma procura do original, do diverso, da fuga das normas, já que, no terreno da monarquia, pressentindo-se, talvez, sua futura derrocada, elaborava-se uma constante sistematização e regra de seus hábitos, nas danças da corte, nos costumes, nos sapatos e

<sup>16</sup> Ver teatro de feira em <<http://www.foire.net>>, relação dos espetáculos na França (Paris e províncias), 1601-1774. <<http://foires.net/cal/cal.shtml>> (última atualização 1999). Org. Barry Russell. Oxford: British Academy e Oxford Brookes University.



perucas, e nas formas de representação daquele espetáculo que agradaria a presença real. Leis, éditos, regras de comportamento eram estabelecidos até para o teatro.

Como Andre Blanc (1998: 77) podemos dizer que se estabelecia nas feiras uma forma *do imprevisto dentro de uma imaginação que não cessava de se renovar*. A improvisação das feiras e de seus teatros não era apenas uma técnica, mas uma nova maneira artística que se estabelecia e rompia os cânones predecessores. Não era apenas o gosto do público ou o aspecto mundano e não regrado desse tipo de espetáculo que determinava a característica de estilo ou de gênero desta forma teatral. Este procedimento inscreve-se em uma atitude cultural que fazia parte do programa libertário de contestação da ordem estabelecida. Afinal a Liberdade, no programa que seria cantado na Revolução Francesa, não era apenas uma palavra para rimar com Igualdade.

O teatro nas feiras sofreria a perseguição e a censura efetivada por sua Majestade e pelos organismos reais da lei e da ordem, pela Igreja, e mesmo pelos próprios artistas competidores, logicamente aqueles que se encontravam sob a proteção do manto real. Isto vai obrigar o teatro das barracas de feira a utilizar ou experimentar várias formas e estilos de encenações dramáticas: desenvolver personagens que compartilhassem a mesma cena, mas que não poderiam dialogar, juntando-se apenas de forma metafórica num todo; cenas sem fala; diálogos tirados do bolso dos atores em forma de pequenos rolos para serem mostrados ao público ou com cartazes expostos acima da caixa teatral, segurados por crianças vestidas de anjo. O diálogo realizado era não apenas no palco, mas com canções cantadas pelo público, com atores disfarçados que o dirigiam, enquanto no palco havia atores emudecidos, mas atuantes; diálogos curtos e rápidos, sempre com abertura ao exótico.

A criatividade exigida no teatro de feira francês ampliou o repertório de procedimentos teatrais, em relação às técnicas existentes de interpretação do espetáculo e em sua relação com a plateia. Repertório jamais sonhado anteriormente por qualquer gênero teatral.

Blanc (1998: p.78) aponta que a alma desse teatro era a discordância de tons, juntando decorações e personagens exóticas ou antigas com um diálogo muito familiar e parisiense. As citações paródicas de tragédias célebres e dos espetáculos realizados pelos elencos “oficiais” eram constantes, mostrando que esses artistas conheciam as formas teatrais estabelecidas. As réplicas eram rápidas, as canções a serem cantadas pelo público sempre agradáveis e precisavam ser de fácil aceitação, mas o elemento auditivo não vinha mais que complementar este tipo de teatro, no geral, o principal era o *complexo gestual* a ser vivenciado.

Se os elencos reais subvencionados caminhavam para uma forma estruturada e totalmente regulada de manifestação, o teatro das feiras, por outro lado, iria gerar um modo mutante mais de acordo com as leis de “livre comércio”, o que permitiu sua acomodação a diversos tipos de intervenção, um teatro em devir.

Vamos acompanhar alguns elementos desse processo.

O elemento visual desses espetáculos era dominado pelo pitoresco da decoração, dos truques cênicos e pela *mise-en-scène*, no qual a alusão ao escatológico, em todos os seus sentidos, era uma constante. Este tipo de espetáculo originado nas feiras, dentro do espírito comercial do deixa fazer, deixa passar, não buscava uma forma pura; ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um *gênero das misturas*, de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, os *lazzi*, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel.

Nesse tipo de teatro, a assimilação explícita das estruturas dos outros gêneros existentes, como as músicas repetidas de operetas ou das comédias musicais, ou da paródia contínua, traz não apenas a introdução dessas estruturas ou dos elementos destes outros estilos dramáticos, mas também implicitamente uma crítica aos limites preestabelecidos dos gêneros ou formas teatrais contemporâneos. Assim, instala-se uma relação dinâmica entre o enunciado citado e

o citante, o que torna esta operação de diálogo com outros textos parte fundamental da pantomima dialogada. O teatro da pantomima, mesmo emudecido ou gestual, estará sempre em diálogo. Nessa forma, o que está em questão não é a citação, mas a glosa, o discurso paralelo, a forma na qual ela é realizada, sujeito e objeto do discurso cênico; um gênero que não se estabelece como tal, pois o que tem em comum é um procedimento matriz e não características particulares de estilo, que podem mesmo ser contraditórias entre uma peça e outra.

Em sua procura pelo efeito teatral, pela invenção constante, pela renovação em motocontínuo, o teatro das feiras acabou se produzindo como um local de experimentação das novas formas de manifestação teatral. Assim eram as barracas de feiras, um constante experimentar do diverso, do outro, do estabelecer diferentes “condimentos”, da troca de experiência e de culturas. O sucesso desse procedimento com o público das feiras, ou mesmo, por debilidade das companhias reais, atraiu até a sua plateia mesmo o público das cortes e chegou a receber, algumas vezes, o próprio reconhecimento real. Por mais de uma vez estes comediantes saíram das feiras e apresentaram-se na *Ópera*, ou mesmo no *Palais-Royal*, para o duque de Orleans.

Mas voltemos um pouco no tempo para acompanhamento de alguns exemplos que ajudem a entender este dinâmico processo. Já por volta de 1570, numerosas companhias profissionais tinham se desenvolvido fora de Paris, nas suas cercanias ou em outras cidades, porém poucas podiam representar na cidade. Brockett (1999: 209) identifica a existência de quatrocentas companhias de teatro fora da cidade de Paris entre os anos de 1590 e 1710.

A partir de 1570, companhias visitantes das províncias começam a alugar o *Hôtel de La Bourgogne*, com seus 1.600 lugares, por curtos períodos, e cada vez mais o teatro foi aumentando sua ocupação temporária. Nem todas as companhias visitantes atuaram nos palcos do *Hôtel*, mas todas tinham de pagar uma taxa à *Confrérie*,

caso se apresentassem dentro dos marcos da cidade. Como ainda não havia luz elétrica, o espetáculo era representado durante o dia, por volta das cinco horas, dando tempo suficiente para que a plateia retornasse às suas casas. O programa diário era construído de peças curtas e entretenimento variado, assim como poderia incluir uma peça longa seguida de uma farsa. A música era uma parte constante de todos os desempenhos.

Em 1595, o Parlamento quebra o monopólio teatral da *Confrérie*, mas apenas permite determinada forma de representação no interior das feiras, formas essas que não possibilitassem competição com os comediantes anteriormente estabelecidos. Isto possibilitou aos atores da província tornarem às feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent, ilhas idiossincráticas, enclave teatral totalmente aberto à grande variedade de companhias e estilos, a desenvolverem um estilo não formalizado.

Os feirantes fundamentaram-se em uma ordenança de François I (1494-1547) que reconhecia na feira o lugar de comércio e jogo. As feiras receberão farsas apresentadas em espetáculos variados, “anunciados” pelas *parades*, como eram chamados os pequenos números teatrais feitos à porta ou nos balcões externos dos teatros da feira, para aglutinar o público passante e levantar sua curiosidade sobre o espetáculo a ser apresentado, para fazê-lo pagar e entrar em suas tendas.

Cerca de cem anos depois, em 1680, Luís XIV lança o edital que funda a *Comédie Française* que será assim investida da exclusividade de encenar peças teatrais em Paris, e os demais atores serão proibidos de se estabelecer na cidade, a menos que fossem expressamente autorizados por Sua Majestade.

Inicia-se, então, uma série de medidas restritivas com o fito de manter o monopólio e impedir o desenvolvimento da representação nos teatros de feira. Estas medidas reais influiriam decisivamente no estilo teatral a ser desenvolvido, posteriormente, pela pantomima das feiras.

Com a expulsão dos atores italianos da *commedia dell'arte* de Paris, em 1697, propiciou que os “barraqueiros da feira” se apropriassem dos textos e do estilo dos italianos recém-expulsos. Até esta data, o que se via nas feiras era, principalmente, espetáculos com marionetes, apresentação de animais ferozes, saltimbancos e os dançarinos-equilibristas da corda bamba. O sucesso desta nova fase permitiu a ampliação de repertório e a transformação de suas barracas em salas de espetáculo. O público das feiras, animado, vai assistir à nova versão do teatro recém-desaparecido. Os *forains* (forasteiros, como eram chamados na época; de fora de Paris) interpretavam as peças italianas à sua maneira, misturando ainda mais os estilos. No início, a polícia fechou os olhos e o sucesso de público foi imenso.

A partir daí, começou uma longa e árdua batalha pela existência e desenvolvimento de formas teatrais tradicionalmente dramáticas nas feiras, quase sempre contestadas pela *Comédie Française* que queria manter seu monopólio. Os atores-dançarinos da feira foram muitas vezes detidos, trazidos perante o tenente-geral da polícia e condenados pelo juiz. Entretanto, apelavam da sentença ao Parlamento, e, neste ínterim, continuavam sua representação sem nada mudar, esperando a decisão final enquanto exauriam o repertório.

Três anos depois, o Parlamento francês retirou das feiras o direito de exibir qualquer texto. Como primeira medida, os *forains* começaram a apresentar as cenas como se cada um de seus atos se constituísse em uma peça curta independente, sem nenhuma ligação. Desse modo, sob a falsa aparência de peças curtas e independentes, havia uma versão disfarçada de uma peça integral. O público encorajou o subterfúgio e, graças a seu zelo, a decisão do Parlamento ficou longe de produzir os efeitos desejados.

A *Comédie Française* era cruel e injusta com os rivais. Se em qualquer barraca dos teatros de feira fosse encenado algum drama que ultrapassasse a pantomima permitida, os responsáveis iriam encontrar duro tratamento.

Alexandre Bertrand (1684-1723), famoso por suas marionetes, ocupou por alguns dias o *Hôtel de La Bourgogne*, imediatamente após a expulsão dos italianos. Em 1689, Bertrand comprou a permissão de apresentar seu número em Saint-Germain. Houve tanto sucesso que, no ano seguinte, ele incorporou ao espetáculo uma equipe de comediantes. Mas, apesar de seu protesto, suas instalações foram completamente demolidas pela polícia real.

Com a concorrência aumentando, os atores da *Comédie* não puderam mais restabelecer sua boa bilheteria: isto ajudou a piorar o seu ânimo. Em 1706 já havia sete estabelecimentos de representação teatral bem estabelecidos em Saint-Germain, e suas programações incluíam os mesmos gêneros de espetáculo: dança de corda, farsas e pequenas comédias que misturavam o italiano e o francês, entremeadas pela dança e *intermezzos*.

Em 1707, em nome da liberdade de comércio existente nas feiras, um príncipe da Igreja assumiu pessoalmente a causa dos artistas das feiras. Entretanto, apesar da intervenção favorável até do Cardeal d'Estrées, proprietário dos terrenos da *Abadia de Saint-Germain des Près*, os dançarinos de corda e os farsistas foram censurados. Depois de 1709, qualquer forma de representação de comédia ou farsa por diálogo estava totalmente proibida nas feiras.

É interessante perceber a descrição de um comissário de polícia de um desses espetáculos sem diálogo após a proibição. Ele observava atentamente:

[...] o espetáculo começava por dois dançarinos de corda, seguido de dois acrobatas. Surge então o Doutor que fala sozinho, e sai. Entra em cena um Pierrot que fala sozinho. Outra personagem, Marinette, vem encontrar Pierrot, mas não se falam, depois os dois se retiram. Em seguida Arlequin aparece e fala sozinho em voz alta. Na sequência Pierrot aparece no palco e fala de suas desgraças a si mesmo. Arlequin retira-se, Pierrot fica e fala sozinho (ARCHIVES DES COMMUNES, 1887: 233).

A descrição do comissário continua na mesma toada, até que conclui brilhantemente:

[...] não havia diálogos e apenas existiam dois tipos de monólogos: o de um ator ou atriz que falava sem dirigir-se a outras pessoas



e os monólogos em que atores ou atrizes dirigiam-se a outras pessoas, mas sem obterem resposta (idem).

O claro subterfúgio, ignorado pelo “astuto” policial, em pleno desafio à autoridade real, premido pela subsistência, entusiasmava público e atores que compactuavam. Se o diálogo falado atrapalhava os ouvidos das autoridades e dos atores da *Comédie*, nas feiras o monólogo tornou-se a atração principal, como foi chamado: um monólogo à maneira da feira, o monólogo das feiras, um monólogo que não é monólogo. A mudança, como se constata pela descrição do leal comissário, teve como objetivo fazer falar um ator de cada vez e impedir a contracena dialogada. Se um ator falasse, o outro responderia por meio de gestos, mas não com palavras. Outra forma desenvolvida para manter o diálogo consistia na apresentação de um ator em cena dizendo seu texto para sair de cena, em seguida, o que possibilitaria a entrada de um segundo ator, que viria dar a réplica em cena, saindo também para permitir a entrada de outro comediante ou de seu antagonista falador.

Outro procedimento peculiar consistia na presença de dois atores em cena, um falando em voz alta e o outro replicando em voz baixa. Neste caso, o segundo recuperaria em voz alta tudo que o primeiro havia recém-dito. Se a feira já era o local da farsa, ela agora passa a se desenvolver plenamente por meio do irônico procedimento, chamado na época *L’art de parler seul inventé par la Comédie Française* (A arte de dialogar sozinho criado (ou imposto) pela *Comédie*).

Era uma batalha dramática. Quando já não havia mais nada a perder, num ato de grande audácia, os *forains* resolveram apelar ao Grande Conselho da proibição do Parlamento, enquanto os *comédiens* exigiam a execução da ordem de arresto<sup>17</sup> que tinham conseguido. Este apelo também dava algum tempo para que continuassem a distribuir seus pepinos, ou melhor, suas peças.

Apesar do protesto do grande Conselho, que resolveu apreciar

<sup>17</sup> Os atores da *Comédie* conseguiram uma ordem de apreensão dos bens dos feirantes, que acabou não sendo realizada.

a questão, a *Comédie* ignorou essa manobra e tentou forçar por *manus* própria o cumprimento da sentença. Desse modo, os teatros da feira foram invadidos e completamente demolidos, os cenários despedaçados e as poltronas quebradas; entretanto, oito dias mais tarde, tudo voltou a ser como “dantes no quartel de Abrantes”. O público encheu novamente as salas de espetáculos das feiras para aplaudir a sua ressurreição. Tudo se constituía também como material dramático, de uma dramaturgia participativa.

Nesse ínterim, os atores da *Comédie* foram condenados a ressarcir os danos por não haverem respeitado a letra dos Altos Conselhos e por terem partido para este gesto “radical” de quebra-quebra. Mas o rei finalmente intercedeu e tirou das feiras o pouco de verbo monológico que nelas ainda havia. Em 1710, vetaria o monólogo inventivo e, assim, iniciar-se-ia a fase da pantomima emudecida nas feiras, ou, como veremos, quase muda, pois nada fala mais alto que o gesto.

É aí que surge a *pièce à la muette*, peça à maneira emudecida, visto que os feirantes passaram a ser condenados à mais pura pantomima imposta pela “Realidade”, sem texto ou monólogo. Estas formas teatrais mudas tiveram por mestres os melhores dramaturgos franceses do período: Alain René Lesage (1668-1747), Louis Fuzelier (1672-1752), D’Orneval (?-1776), e depois Alexis Piron (1689-1773).

Mas a feira não deixaria seus teatros emudecidos por muito tempo. Enquanto interpretavam sem falar, respeitando as ordens reais, os comediantes praticavam a diferença entre escrita e fala e desenrolavam o texto de seus bolsos, mostrando-o à plateia, contendo o indispensável ou indicando apenas o sentido da passagem de uma cena a outra. Os atores podiam recitar, mas desde que fossem palavras sem sentido e que conviriam ao sentido da gestualidade. Entretanto, no teatro tudo significa e, muitas vezes, estes grunhidos lembravam explicitamente a melodia dos versos alexandrinos de várias peças que estavam sendo apresentadas pelos atores reais. Depois, a prática sugeriu que cartazes fossem colocados acima do palco, fazendo com que as *pièce a la muette* se transformassem em *pièce par écriteaux*, peças com cartazes.

Outra descrição policial possibilita visualizar esta forma de espetáculo com cartazes, descrevendo-a melhor que muitas análises críticas. Em 1711, este outro comissário descreveu: note-se que há um palco elevado em cerca de um metro e meio, com candelabros acima e uma orquestra abaixo do nível do palco. A orquestra tem seis ou sete instrumentos. Acima do palco citado, vêm atores e atrizes vestidos como Pierrot ou Arlequim ou com vestuário francês ou outros disfarces. Estes representavam cenas silenciosas sobre temas distintos com cartazes seguros por dois garotos suspensos no ar, que eram levantados e abaixados por cordas e máquinas. Os cartazes citados continham letras de canções que eram cantadas por várias pessoas na plateia, assim que o violino desse a melodia. Estas canções eram escritas nos dois lados do cartaz, servindo tanto como indicação como resposta de um ao outro, dando assim uma explicação das cenas silenciosas.

Como se vê, a história do teatro em muito se deve à presença em sua plateia de dedicadas autoridades eclesiásticas e policiais, já que a outra crítica preocupava-se mais em normatizar os gêneros que olhar o que acontecia nos palcos. A farsa do teatro das feiras tomou uma dimensão importante no processo artístico que se abria, no qual a gestualidade, muitas vezes, acompanhada pela música, iria adquirir importância basilar, sem deixar de lado a palavra falada, cantada ou impressa.

Segundo Margot Berthold (1991: 59) havia cerca de vinte a cinquenta cartazes mostrados por apresentação, e os escritos inicialmente eram em prosa, mas logo veio a ideia de colocá-los em rima com nova letra em cima de canções conhecidas. Afinal, o teatro da corte era em verso e os comediantes não podiam deixar isso de lado. Dois cantores contratados pela companhia eram colocados espalhados na plateia e davam a melodia ao público que corria a acompanhar. Em meio a este coro geral, no palco, os atores desenvolviam sua gestualidade. Surgia assim um espetáculo que questionava a forma dramática estabelecida no teatro da *Comédie*, colocando-a em xeque. Um espetáculo épico e com estranhamento épico *avant-la-lettre*, em pleno século XVIII.

Em 1713, esta forma de entretenimento tornou-se famosa com a obra em três atos de René Lesage, música de Gillier, apresentada por três vezes na *Foire de Saint Germain: Arlequin, roi de Sérendib* (*Arlequim, rei de Sérendib*), uma misteriosa ilha árabe, *représentée par écriteaux* (representada por cartazes), como era anunciada na barraca de feira da senhora Baron ou dame Baron.

O texto conta a história de Arlequim e de três ladrões refinados que roubam totalmente suas posses, com gestos que logicamente se assemelham aos dos nobres da corte. Arlequim também havia se apropriado deste dinheiro, mas por acaso, de um procurador que se afogara. Embora o texto deixe implícito que ele se preocupara em salvar o dinheiro e não o pobre procurador. O texto, descritivo e sem diálogos, apresenta várias personagens: Arlequim, Rei de Sérendib, Mezzetin, o Grande Prêtreffe, o bando de Prêtreffes, Pierrot, o Grande Vizir, o Grande Sacrificador, a Ordem do Grande Sacrificateur, o Harém do Sultão, o Chefe dos Eunucos, os Oficiais do Palácio, um Pintor, um Médico e uma Trupe de Ladrões, acompanhados pelas respectivas mulheres.

O texto assim se inicia:

O teatro apresenta um local ermo onde se pode ver rochas escarpadas. Arlequim (só). Arlequim, depois de haver naufragado na Côte de Sérendib, chega à ilha. Ele segura uma bolsa e aparenta estar um pouco consolado com sua desgraça. Isto é expresso por um cartaz onde está escrito:

Melodia 144 (*air 144*): *Je laisse à la fortune (Deixo tudo ao destino)*<sup>18</sup>

Auprès de ce rivage,	[Perto desta praia,]
Hélas! Notre vaisseau,	[Ai de mim! Nossa embarcação,]
Avec tout l'équipage,	[Com toda a bagagem,]
Vient de fondre sous l'eau!	[Afundou no mar profundo!]
Un procureur du Maine,	[Um procurador do Maine,]
Dans la limpide plaine,	[Naquela límpida planície,]
A trouvé son tombeau;	[Encontrou sua tumba]
Moi, grâce à mon génie,	[Mas eu, graças ao meu talento,]
J'ai su sauver ma vie,	[Soube salvar minha vida]
Et l'argent du manseau.	[E o dinheiro daquele senhor.]

<sup>18</sup> A tradução livre do texto abaixo, de responsabilidade do autor, não procura a fidelidade, mas o sabor da cena com rimas em nosso idioma.

Uma nota situada ao pé da página do texto publicado descreve como se desenvolve esta cena *à ecriteaux*:

As letras escritas numa espécie de rolo, basicamente uma tela colada num bastão, registram a letra das coplas, com tipos grossos, contendo o nome da personagem a que pertence o verso. Um rolo desce no centro do palco carregado por duas crianças, vestidas como cupidos. Os garotos, suspensos no ar por meio de contrapesos amarrados em uma corda, desenrolam os cartazes. No momento preciso a orquestra deve dar início da frase melódica aos espectadores, que cantarão o texto escrito, com ajuda de alguns atores espalhados pela plateia, enquanto os atores no palco adéquam seus gestos.

O texto segue descrevendo a ação a ser desenvolvida pela personagem que está no palco:

Depois da copla cantada, Arlequim senta-se na terra e começa a contar seu dinheiro. Enquanto ele realiza a contagem, aproxima-se um homem com uma bandagem nos olhos e uma carabina nos ombros. Faz muitas reverências a Arlequim que, desconfiado com tanta amabilidade, diz à parte por meio de um cartaz.

Melodia 5 (*air 5*): *Quando o perigo é agradável*

Ouf! Je crains fort pour ma finance! [Uh! Temo por minhas posses!]  
 Ce drôle a tout l'air d'un voleur. [Este canalha parece ser um ladrão.]  
 Le gésier me bondit de peur [Minha pança se mexe com terror]  
 A chaque révérence. [A cada reverência que ele faz.]

O homem coloca o seu turbante no chão, faz um gesto para Arlequim colocar o dinheiro dentro, e desaparece gritando: gnaff, gnaff.

O texto registrado era descritivo, um roteiro de ações construídas pelo ator e por sua companhia para desenvolver a personagem. Fazia parte da tradição oral que cativava a plateia de seu tempo. Mais afeito ao espetáculo que ao diálogo, o texto preocupava-se mais com as marcações, descrições de ações, pois este diálogo, proibido ou evitado, estava implícito ou explicitamente desenvolvendo-se pela improvisação em um dinâmico jogo teatral.

A plataforma do teatro das barracas de feira não era a de só se antepor ao teatro que possuía a permissão real, embora a formalidade tradicional da *Comédie* e da *Opéra* fossem subsídios frutíferos para seus números. A seus atores era exigida prova de destreza, sendo

a improvisação parte constante de seu método de interpretação. A restrição policial contribuía para estimular a velha tradição do saltimbanco que deveria recorrer em momentos difíceis, mudando a cena, saltando do diálogo improvisado e voltando aos números de entretenimento, dependendo do humor e da determinação das autoridades de plantão.

Este teatro se compôs pela heterogeneidade, é um heterogênero, sem características fixas predeterminadas. Compõe-se por um método prismático constante, pela utilização aleatória e antropofágica de diferentes formas de espetáculo, o que mostra outra unidade composicional, o que fez com que esta fosse considerada uma “forma dramática impura”, sem os atributos exclusivos que supostamente teriam sido encontrados em formas idealizadas do clássico teatro grego. Infelizmente, não houve policiais que dessem uma sugestão de como realmente a tragédia era encenada, e Aristóteles deixou apenas ligeiras anotações comparativas, que foram preenchidas ao prazer pelos seus escribas e leitores.

### **Referências bibliográficas**

ARCHIVES DES COMMUNES, n. 1290. Voy, Campardon. Les Spectacles de la Foire, In: *Barberet*, 1887.

BLANC, Andre. *Le théâtre français du XVIII siècle*. Paris: Ellipses, 1998.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Evoluzione del mimo*. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930.

BROCKETT, Oscar G. *The theatre: an introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1999.