



A PANTOMIMA E O TEATRO DE FEIRA NA FORMAÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL: O TEXTO ESPETACULAR E O PALIMPSESTO

Robson Corrêa de Camargo*
Universidade Federal de Goiás – UFG
r-correa-camargo@uol.com.br

RESUMO: Este artigo recupera a forma do espetáculo da pantomima e do teatro feito nas barracas das feiras francesas no período anterior a Revolução Francesa. Apesar de serem marginais na história do teatro, por não se fundamentar na palavra, se constituíram como formas teatrais que definiram o teatro no século XIX e XX, abrindo novos paradigmas para a análise e constituição do espetáculo teatral.

ABSTRACT: This paper recovers the theatrical performances of pantomime and also the theater made at the French fairs before the French Revolution. This kind of performance, made mainly without words, spite been marginal in the theatrical history, opens new paradigms to the theater analysis and its knowledge, and it is fundamental to the theater development during the nineteenth and twenty century.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Feira – Pantomima – Análise do Espetáculo – Teoria do Teatro – Teatro Francês Século XVI I e XVIII – Lê Sage – Texto espetacular – Palimpsesto

KEYWORDS: Pantomime – Performance – Theater Theory – Performance – French Theater at nineteenth and twenty century – Le Sage – Palimpsest

A pantomima e o teatro de feira são formas espetaculares de teatro, que se desenvolvem intensamente nos dois últimos séculos que antecedem a Revolução Francesa, embora centrais no desenvolvimento da arte da cena, não tem sido suficientemente estudadas, por seu caráter imensamente improvisacional e o pelo papel secundário do texto escrito em seu desenvolvimento. Estas duas entidades teatrais compõem momentos centrais na formação conceitual do teatro contemporâneo, principalmente por colocar o espetáculo e não o texto como centro de sua poética.

* Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto de Estética e Antropologia Teatral, e Interpretação para o Teatro dos cursos de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Goiás. Autor do livro **O Espetáculo do Melodrama**, a ser editado pela Universidade de Brasília em 2007, além de vários artigos que estudam o espetáculo teatral em sua complexidade. Coordena o Laboratório de Investigação de Métodos e Técnicas no Trabalho do Ator e o Grupo de Trabalho Teoria do Espetáculo e da Recepção da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Vejamoinicialmente a pantomima. Esta não pode ser vista apenas como uma forma “não falada” de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição.

Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima em sua versão silenciosa, surgirá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava,¹ mas também falava.²

O termo pantomima estendeu-se assim a toda a forma de espetáculo e, nos tempos culminares do Império Romano (27AC-467DC), a palavra mimo seria inclusive usada para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico.

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infundável de números, conforme a disponibilidade e capacidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças, atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a platéia. Como se pode ver o mimo romano, antes da modernidade surgir no horizonte, havia resolvido uma série de contradições e questões de identidade que iriam assolar o teatro no século XX, pois era teatro de rua, de números, de histórias, **performance**, instalação, de diversão, de bonecos... tudo misturado e construído ao mesmo tempo, com fronteiras maiores que as do Império Romano. O que descabia, deglutia.

Em Roma havia também um estilo pantomímico denominado **fabula saltica**, com aspectos comuns com a pantomima grega. A **fabula saltica** tinha uma forma mais definida, podendo ser considerado como mais um predecessor do balé moderno e, essencialmente, uma forma de dança, geralmente séria e, algumas vezes, cômica, mas que contava histórias. Na maioria das vezes apresentava um ator-dançarino e, às vezes, um ator-assistente, com tramas tiradas usualmente da mitologia ou da própria História. A ação do dançarino silencioso era acompanhada por um coro que cantava um texto explicatório e uma orquestra composta de flautas, flautas de pã e címbalos. Como vemos o texto e a história era um detalhe no desenvolvimento deste teatro.

¹ Verbo **mimar**, segundo o dicionário Aurélio, “expressar por mímica”.

² BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Evoluzione del Mimo**. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p.25.

A pantomima, como **texto espetacular** (não apenas o texto escrito, quase inexistente, mas toda a inscrição que ocorre, se produz ou se percebe durante um espetáculo, seja auditiva, visual, sensória, memorial, etc.), se caracteriza por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava, mas que se destinará também a apropriação de culturas distintas. Forma de alto teor farsesco, sempre reforçada em seu caráter de ação mimética, alternava canções e diálogos, silenciosos ou não. As personagens fixas e rotinas cômicas que surgem nesse gênero, construídas ou desconstruídas, acharão um caminho mais estruturado no teatro de Plautus (254-184 AC) e reaparecerão modificadas na **commedia dell'arte**. Esta forma híbrida espetacular ou o espetacular em forma híbrida, seria marca fundante de todas as formas teatrais que vão se vão construindo, formando não um gênero, mas um texto espetacular em palimpsesto.

O termo palimpsesto, necessário na compreensão deste tipo de espetáculo teatral, é usual na análise literária, mas ao utilizá-lo aqui apresento características diferentes. O sentido literal da palavra grega **palimpsestos** é raspado novamente, **palim** (grego, de novo) e **psestos** (grego, raspar). Este se origina da forma de escrever e do material em que se escrevia ou se inscreviam os antigos manuscritos, antes da era do papel industrializado, escritos ou inscritos na sua espessa superfície e não sobre um fino papel, como hoje. Estes manuscritos eram feitos da erva papiro, mas, sobretudo, em pergaminhos de pele de animal.

Este pergaminho era reutilizado, apagado ou lavado com leite e farelo de aveia, branqueados com gesso e cal, gerando novo meio material ou camada para que fosse acrescentado um novo texto escrito sobreposto nesta camada, sobre texto anterior, que permanecia encoberto. Estes textos inscritos, que estavam sobrepostos, tinham características e conteúdos diferentes do anterior e não eram necessariamente relacionados, mas se encontravam no mesmo meio, em distintas camadas, uma aparente e o outra latente, como uma civilização a espera de sua descoberta. Um evidente e o(s) outro(s) apagado(s), borrado(s), mas que, algumas vezes, se tornavam aparentes com técnicas de revelação ou pelo tempo.

Assim, o texto (ou textos) submerso(s) muitas vezes emergia(m), revelando-se, então, uma publicação com dois ou mais textos igualmente integrais e importantes manifestos, totalidades que existiam sobre o mesmo material, não meras referências a serem consideradas sobre o texto mais recente. Estes escritos superpostos revelados, de

modo acumulado um sobre o outro, apresentam o palimpsesto envelhecido como uma forma poliescritural. Num mesmo espaço dois ou mais textos conviviam.

Palimpsesto é um conceito que tem sido utilizado, principalmente na análise literária, para evidenciar assim possíveis textos contidos, citados, parodiados, plagiados, imitados em um texto principal de análise, revelado pelo olhar analítico do crítico. Mais um procedimento metafórico descobrindo relações com o texto evidente, revelado pela crítica. Entretanto, no fenômeno teatral, o que interessa destacar é também a relação dinâmica entre textos existentes simultâneos, aparentes ou não, mas não necessariamente relacionados. Não o texto de origem revelado ou um texto anterior, paralelo, mas aquele que é encontrado ao acaso ou anteposto por procedimento de construção, nem sempre escondido, nem sempre relacionado, podendo estar ou não visualmente revelado, à mostra.

O texto palimpséstico do espetáculo teatral, texto representado, encenado, torna-se local de encontro e cruzamento de textos co-existent e pré-existent, ocultos ou emergentes, justapostos, onde o tablado, a cena, é o meio que os carrega e os exhibe, em seus vários e diferentes textos, num diálogo de imagens. Dado o seu caráter polissêmico, de signo com vários signos, de uma complexidade mais intensa que o texto palavra, pois imagem e espetáculo em camadas, o texto palimpséstico do espetáculo teatral, suscita uma leitura que insta o encontro e o desvelar de seus textos paralelos.

E, se olharmos o espetáculo teatral na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, o texto espetacular, como um palimpsesto hodierno, este urge ser entendido como um encontro evidente de vários textos, escritos, falados, escutados, que produzem o seu texto espetacular, durante o qual o texto escrito/falado e o(s) texto(s) sonoros e imagéticos do espetáculo dialogam, se afirmam, se traduzem, contradizem-se, parodiam-se e, muitas vezes, negam-se.

Neste palimpsesto da cena teatral revelada nenhum dos textos inscritos e escritos é o principal, mas compõem-se de maneira poli-dimensional, numa operação onde o que interessa é a relação desses textos no mesmo espaço-texto e espaço-tempo ou, em nosso caso, espaço-espetáculo. Tempo memória construída. Assim se corporifica o espetáculo nas suas formas espetaculares, tecido, teia e cruzamento emaranhado de estilos, modos, narrativas, discursos e gêneros, não apenas os citados, mas os sujeitos ocultos que convivem simultaneamente com a mesma força. O texto espetacular, na

perspectiva palimpséstica, se afirma como um encontro de tensões, seu diálogo não ocorre apenas entre as personagens, ou melhor, os textos.

O texto no sentido literário, por outro lado, conformem o definem Ducrot e Todorov³ é um conceito muito utilizado na análise do que é escrito e se define, ao contrário, por sua autonomia e fechamento. Por uma estrutura interna tentativamente organizada. Texto é assim um sistema que se relaciona com a língua falada e escrita, mas não é palavra nem frase, se definindo pelo seu aspecto verbal, sintático e semântico.

A escrita teatral palimpséstica, porém, fundada no encontro de imagens se constrói num espaço cúbico aberto que justapõe vários “textos” e suportes, formando uma vária “linguagem”, de textos coexistentes sobrepostos, com multiplicidade sintática e semântica. No teatro co-existem sistemas de unidades que se compõem, e não necessariamente se organizam, mas como textos de um palimpsesto revelado, apenas se justapõem. Além do aspecto verbal e escrito, que é apenas um detalhe no complexo teatral, como pode ser observado na pantomima, no teatro de feira francês ou no melodrama, existe o texto do cenário, dos gestos, dos figurinos, das músicas, da iluminação, textos que conformam outras unidades que são, ao mesmo tempo, semi-autônomas e semifechadas no complexo espetacular, pois existem apenas em sua múltipla relação espetacular, não existem em si, mas se revelam pelos traços justapostos tecidos pela crítica, pelos produtores, pela audiência ou pelo encontro ocorrido.

Este texto cênico ou **texto espetacular** em palimpsesto se configura como conceito e prática empírica e essencial do teatro, pois todas estas “unidades” complexas incompletas ou pedaços de inscrições convivem simultaneamente, sinais representados e **vivenciados** de palavras, idéias, relações, sentimentos, formas, cores, sons, etc. Unidades incompletas a espera do complemento contrastante. Isto configura o texto espetáculo, o texto espetacular.

Este texto espetacular se realiza em cena por confrontação, tensão e complementação entre o texto escrito/dito e a(s) cena(s) textualizada(s), formando a textura do espetáculo em sua teia tecida. A lógica do texto espetacular é uma reunião

³ DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 268.

sem síntese, onde coexiste o discurso que pode ser monológico (sintético, histórico, descritivo) ou dialógico numa poli-escrita dos seus textos em convivência.⁴

O espetáculo teatral, na sua forma pantomímica ou melodramática, não se constitui como “unidade” genérica coerente, porém como entrechoque constante, um movimento conflitivo e relacionado de textos-espetaculares que se superpõem e sobrepõem-se, velada ou aparentemente. Esta é a sua dinâmica, composta por um acúmulo de elaborações superpostas de diferentes formas artísticas e de si mesmo, arquétipos e paradigmas. Assim, o teatro deve ser compreendido, textos sobretectos, palimpsestos acumulados, entrelaçados, contrastantes em suas formas aparentes e veladas.

Se no palimpsesto antigo o tempo revelava os textos, o espetáculo teatral os expõe no tempo sincrônico de sua cena, de forma pública, para o relacionamento consciente ou inconsciente das platéias. Se no palimpsesto papíreo esta relação era revelada ao acaso, no palimpsesto espetacular ela é provocada, aberta, está em processo aparente de composição e decomposição permanente, é parte do seu processo ou de sua escritura. Não é o estilo, mas a retro-alimentação e o contraste como procedimento, consciente que exhibe suas conquistas como troféus em suas paredes e espaços, novos ou gastos.

A noção de palimpsesto, para a análise do espetáculo e do texto espetacular existente, não é usada aqui no sentido que lhe dá Genette, como **paratextualidade** ou **trans-textualidade**, segundo sua definição de 1981, ou seja, na vinculação entre os textos grafados sobre o meio impresso: “que coloca o texto numa relação, se óbvia ou encoberta, com outros textos.”⁵ Aqui o que importa mais é a relação concomitante e tensional dos textos espetaculares evidenciados no espaço tridimensional teatral.

A forma palimpséstica na compreensão e análise do texto espetacular teatral deve ser entendida como poliescritural, estabelecida como processo dinâmico que configura o meio que o suporta, não apenas a pele ou o papiro, mas as escrituras textuais

⁴ Desenvolvo outros aspectos destas questões em:

CAMARGO, Robson. Teatro, Texto, Versão ou Versões Anteriores: Um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral. **Manuscritica**: revista de crítica genética, São Paulo, n. 10, jun. 2001. (Organização de Cecília Salles);

_____. A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral. **Gestos** 43. California: University of California – Irvine, 2007. p. 13-30.

⁵ “[...] all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts”. GENETTE, Gérard. **Palimpsests**: Literature in the Second Degree. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997, p. 1. (Tradução do autor).

tecidas no espaço tridimensional que as exhibe e entrecruza, texto(s) e não texto(s), sons e pausas, sons e silêncios. Escritos e apagados, sobrepostos e acumulados, textos cênicos se mostram simultânea e espacialmente em uma relação que pode ser óbvia e ou encoberta. Não apenas um texto que se relaciona com outros semelhantes ou em oposição, mas o(s) texto(s) que se ligam dinamicamente naquele espaço, coordenados ou não por seus artistas ou pelo público, formando um novo produto, uma estrutura dinâmica multidimensional em que não se deve identificar apenas o texto ou os textos, mas sim, observar **a relação que desvela uma nova forma e relação tensional resultante do inscrito e do esculpido no espaço criativo.**

Desse modo as formas sobrepostas e justapostas exibem não apenas a presença de um texto dentro, atrás, acima, abaixo, ao lado ou na frente do outro, porém a relação conflitiva e tensional que ocorre entre a(s) forma(s) espetacular(es): os figurinos, os cenários, as músicas, os focos de luz, as corporeidades, as palavras, os silêncios e os subtítulos, os olhares, os movimentos no espaço, no tempo ou, dito de outra forma, estes elementos-textos, imagens e sonoridades, navegando no espaço múltiplo teatral formam o texto espetáculo em sua complexidade: um texto espetacular.

As formas silenciosas do teatro devem ser vistas desta forma. A estrutura do espetáculo teatral e não apenas da pantomima e do teatro de feira, é composta de múltiplos textos internos (cenário, interpretação, luz, etc.). As várias escrituras cênicas internas contidas no espetáculo do palco, compõem a sua estrutura espetacular e emergem como síntese imanente. Estas escrituras se encontram numa relação de semelhança e ou contradição. Elas existem completas e incompletas numa relação instável. Não há presença de um texto dentro de outro, mas uma relação de afirmação e negação, de contraste, de forma e fundo, de diálogo e complementação entre os textos que ocorrem e se relacionam no espaço teatral, o texto-luz, o texto-som, o texto-gesto, o texto-palavra, etc. Aliás, só interessam porque se relacionam, não na sua existência particular.

Não é a relação da história coerente entendida ou construída pelo leitor ou proposta pelo produtor ou reconhecida pelo crítico, mas, o embate, a atração, a repulsa e o diálogo que as formas espetaculares estabelecem dentro do espaço teatral, relação estabelecida de distintas formas entre os que a produzem e recortada de diferentes formas e sentidos pelos que a fruem.

Visto nesta perspectiva, o que compõe o texto do espetáculo é a simbiose genérica que se forma em **palimpsesto**, trabalhando em uma relação dinâmica com todos os discursos que se cruzam em sua cena. Não há degeneração, nem corrupção dos elementos envolvidos, mas uma relação espacial dinâmica que se compõe como totalidade e, ao mesmo tempo, na relação conflitiva e dinâmica entre as partes.

O forte caráter **gesto-representacional**⁶ da pantomima buscou mais que uma simples tradução do texto ou da emoção do ator no gesto. Como técnica de atuação, aproxima-se e inclui a arte da dança, pois o dançarino busca a perfeição do gesto como eixo de representação.

A pantomima recusa a distinção entre corpo e fala que se desenvolveu no teatro da palavra escrita representada, engessando o ator em sua gestualidade e em sua livre movimentação corporal, paradoxo que pretendeu distinguir o teatro dramático, como reino da palavra falada, **texto-representacional** e o da dança, império do corpo e do movimento. Esta acabou sendo uma das razões da representação do ator evoluir (ou involuir), sobretudo no teatro dramático europeu do século XX, para a ausência ou minimização gestual. Neste enquadramento, a gestualidade desenvolvida pelo melodrama, pela **commedia dell'arte**, pelo teatro das feiras, pela pantomima, tornou-se “excessiva”.

Mesmo Hegel, em 1820, ao tentar entender a arte como uma manifestação e apreensão do sensório, vendo o espetáculo como princípio do drama, se rende a poesia dramática como reino absoluto da palavra e da “arte da fala”,⁷ elementos determinantes e dominantes no fenômeno teatral.⁸ Se levarmos em conta que a pantomima evolui em meio a uma cultura fundamentalmente oral, em um mundo ainda iletrado, fica mais claro o porquê da existência desta cena com predominância de gestos e de sua intensa absorção pela platéia, assim como o total deslumbre pela palavra vivido pela maioria dos críticos dos séculos XIX e XX.

A busca do aqui e do agora, da presença cênica, da representação física, da luta pela conquista do gosto imediato da platéia frente à representação que se desenvolvia, o uso de uma linguagem devassa determinou que os libretos da pantomima, como os da **commedia dell'arte** fossem esquemáticos e sintéticos. Para sua análise, deve-se colocar

⁶ O termo aplica-se para à parte da arte do ator que tem a busca gestual como princípio dinâmico.

⁷ HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Aesthetics**. Tradução T. M. Knox. New York: Oxford University Press, 1998, p. 623. v. II.

⁸ *Ibid.*, p. 1182.

os libretos em segundo plano e olhar para outro texto, o texto espetacular em sua forma palimpséstica.

Bragaglia realiza uma interessante descrição da representação pantomímica em sua evolução à pantomima sem fala. O espetáculo pantomímico, desde seu início, foi ligado à dança e desde os gregos teve 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 **cubística**, **sferística** e **orchestica**. A primeira, **cubística**, constituía-se em uma ginástica acrobática, a segunda, como se dizia em Roma, **saltatiocum 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 irão separar a mímica da dança, ao contrário, **saltare um canticum**, dançar um poema, significava dizê-lo com o gesto.⁹

Este dançar um poema, **saltare um canticum**, era de fato uma forma de canto falado acompanhada de instrumentos, muito mais próximos à recitação 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, como a antropologia teatral de Barba-Savarese quer definir na atualidade, encontrou-se frente à necessidade de expandir ainda mais a voz e adequar a respiração aos movimentos, isto motivou que dividissem 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**.¹⁰

A descrição de Cassiodoro menciona a atuação pantomímica: enquanto o coro tocava seus instrumentos e cantava, o pantomimeiro, com seus gestos, representava. Este com a música expunha com a mão os versos aos olhos do público e, com a outra mão, mostrava as mínimas coisas. Sem palavras cumpria gestualmente tudo aquilo que estava no roteiro (**soggetto**) escrito.¹¹

⁹ Cf. BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Evoluzione del Mimo**. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p. 43-44.

¹⁰ Cf. Ibid., p. 45.

¹¹ Cf. Ibid., p. 54.

Nesta importante arte teatral romana, quase dois milênios antes de Brecht, o público não apenas conhecia antecipadamente a história, como seguia com expectativa o desenrolar da representação e da atuação do mimo. O pantomimeiro, muito antes que Rousseau propusesse a união da música com um texto já existente, agia sempre sobre a música, usasse ou não a palavra. O mimo mostrado não utilizava a divisão por cenas, mas, sim, por quadros, divididos simplesmente entre os dialogados e os cantados.¹² O mimo sabia recitar e declamar, assim como mimicar o monólogo cantado pelo coro.

Nos comentários seguintes, podemos notar características desse ato artístico que eram tão intensas que faziam o público suplantar a realidade cênica mostrada. Analisando a interpretação dos **castrati**, atores que, por seu timbre de voz, faziam a parte feminina, Santo Cipriano (200-258DC) fez a seguinte observação:

O mimo é um monstro que não é homem nem mulher, a sua gestualidade é mais libidinosa que a de uma cortesã e toda sua arte consiste em falar com gesto.¹³

Estes **castrati**, “monstros” de sexualidade ambígua, mesmo privados de parte da genitália, conseguiam despertar naquela santa autoridade eclesiástica, sentada na platéia, uma dose de libido maior do que teria conseguido uma cortesã. Seria muito interessante uma investigação mais apurada desse espetáculo e de sua recepção, para que se entendesse a produção da gestualidade desses artistas e seu poder de representação e estímulo.

Encontram-se dados detalhados desse desempenho, podendo-se acompanhar a intensidade do espetáculo, por meio das palavras de outro santo, Giovanni Crisostomo (350?-407DC). Em uma de suas pregações (homilia 42), descreve os elementos que compunham o espetáculo. Sem ser necessário perguntar o porquê, estes santos e letrados senhores dedicavam-se a observar de suas confortáveis poltronas esses espetáculos mundanos, podemos acompanhar a descrição sucinta de uma representação em honra a Baco e perceber seus componentes, assim como notar a rebuscada utilização do gesto e da música em sua estrutura:

[...] tudo era destinado a sensibilizar os sentidos; a palavra, o vestuário, o caminhar, a voz, o canto, a modulação, o gesto, a flauta, a trama, a fábula.¹⁴

¹² Cf. BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Evoluzione del Mimo**. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

O cristianismo primitivo evitava o riso, o canto, a gestualidade e as formas de espetáculo que contivessem e estimulassem os sentidos, pois seus fiéis deveriam buscar uma seriedade constante, acompanhada de arrependimento, dor e ausência de manifestação física.

Esta procura da pantomima pela sensibilização manifesta da platéia reclamava uma participação intensa, que é uma constante nesse tipo de espetáculo, como se o gestual permitisse um diálogo maior e direto com o público e o teatro falado que se constituiu depois, exigisse o silêncio e a sensação contida, para que se escutasse calado a poesia dita pelos atores.

Nos tempos de Heliogabalus, a sexualidade chegou a ser explícita e praticada em cena, se a cena ou **tableau**¹⁵ final não terminasse com um ato sexual verdadeiro, acabava pelo menos com um nu.

Bragaglia descreve a participação da audiência, onde o povo romano presente, em vez do bravo!, usual em nossos dias, urrava para a atriz: a queremos nua! (**La vogliamo nuda!**). E o mimo, ou melhor, a mima descobria-se toda, anuindo à vontade do povo e realizando, assim, o espetáculo de corpo despido.¹⁶

Como sabemos o teatro dito sério, o teatro da tradição da palavra escrita prefere deixar estas coisas intuídas ou, falando de outro modo, instituiu as elipses como procedimento adequado para tratar das coisas do corpo, pois seu lugar é o do espírito ou da razão, não o dos sentidos. Mas, no teatro, o sentido é a razão.

O TREINAMENTO DO ATOR NA PANTOMIMA

Deixando de lado a singularidade e o recatado entusiasmo pelo exemplo pitoresco da nudez pantomímica de antanho e, que se ressalte, foi apenas um dos caminhos que a pantomima romana percorreu, pode-se agora voltar à acadêmica análise da forma de representação dessa arte do gesto total. Vou descrever agora o complexo método de treinamento e exposição da personagem pelo ator da pantomima.

Bragaglia descreve-a como compreendendo três fases: a primeira, a mais importante, revela um grau de consciência profunda do fazer teatral e de sua conexão com a platéia: o **contegno** (comportamento, atitude, postura). Pode ser denominado

¹⁵ Cena congelada como numa fotografia atual, geralmente, utilizada no final dos atos para destacar uma cena ou ação representada ou com mais frequência usada no final da representação como um **gran finale**.

¹⁶ BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Evoluzione del Mimo**. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p. 62.

como o caráter do ator-personagem, ou ainda, a presença cênica, a arte de fazer-se reconhecer imediatamente na personagem representada, antes do início da ação que será realizada ou pelo gesto que a vai caracterizar.

Esta técnica é intensamente trabalhada pela mímica e precede àquela que se preocupa com o desenvolvimento ou reconhecimento da personagem por meio da ação desenvolvida, e é o ponto central de vários procedimentos do teatro popular. No teatro de variedades era muito comum, a capacidade do ator surgir em cena e conseguir a empatia da platéia no imediato momento em que surgia no palco.

Os artistas das formas de teatro de variedades, como os de mímica, com seus números rápidos, muitas vezes, de cinco minutos, não irão desenvolver em cena uma longa história que o público deva acompanhar, ou mesmo, o palhaço, com suas rotinas rápidas, entre os números de trapézio e dos animais, é obrigado a entrar e imediatamente conquistar a atenção da audiência.

Nos dias de hoje, o **contegno** tem grande importância pelas pesquisas que destacam o reconhecimento do uso da técnica na prática secular dos atores orientais, chineses, indianos e indonésios. Não é necessário ir tão longe, a pantomima, o teatro de variedades, a **commedia dell'arte** e várias formas do teatro popular são mestres nesta técnica.

A segunda seria o gesto ou o desenvolvimento da gestualidade da personagem, ou ainda, da personagem em ação. **A última, o ostentio**, a exibição ou mostra, a arte de fazer-se entender ou contar ou atuar a história sofrida pela personagem.¹⁷ Como vemos, tudo está muito voltado à relação com o público e seu entendimento da ação no palco.

Para melhor clareza da análise que estamos realizando, acrescento um quarto elemento à trindade de Bragaglia. Este seria o todo representado, ou melhor, o adequado equilíbrio de todos os elementos citados anteriores no desenvolvimento da totalidade do espetáculo, o **complexo gestual**.

O teatro, como está sendo mostrado, tem mais a ver, como história e tradição, desde os gregos e suas odisséias com a oralidade, a ação no espaço e sua consciência de ser representado para um todo coletivo, a platéia. Como podemos ver, esta não é uma simples concessão comercial ou de facilidade do gosto para platéias menos refinadas,

¹⁷ BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Evoluzione del Mimo**. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1930, p. 44.

mas a relação necessária de um teatro que não tem seus parâmetros no escrito para ser falado, mas, em sua representação e ou relação com o espaço público.

Com o Renascimento, a Reforma e a Contra-Reforma religiosa, a pantomima desenvolveu-se por caminhos um pouco mais pudentes do que a nudez romana, em especial, nas formas da **commedia dell'arte**, do teatro de feira francês e, finalmente, da pantomima inglesa, eliminando-se aí completamente o caráter amoral.

Durante o século XX, a mímica caminhará para um refinamento de conteúdo ainda mais elaborado, com preocupações de discurso mais sintéticas. É importante destacar que os principais protagonistas desse trabalho, que poderíamos chamar da escola francesa do mimo são: Étienne Decroux (1898-1991), Jean-Louis Barrault (1910-1994) e Marcel Marceau (1923). Como eles mesmos declaram, desenvolveram seu trabalho após o sucesso de Charles Chaplin, Buster Keaton, Ben Turpin e outros no campo da tela muda. Todos estes artistas do teatro de variedades traduziram e adequaram seu trabalho para o cinema. Mas, para o que nos interessa, detenhamo-nos no desenvolvimento da pantomima nos teatros de feira da França, que irá gestar o melodrama francês.

A IMPROVISACÃO NO TEATRO DAS FEIRAS

No início do século XVII, ao mesmo tempo que Shakespeare e Lope de Vega iniciavam seu trabalho em Londres e na Espanha, havia em Paris seis grandes feiras, mas apenas duas tiveram reconhecida importância, como locais constantes de manifestação teatral: as feiras de Saint-Germain, que duravam de 3 de fevereiro à Páscoa e de Saint-Laurent, no verão europeu, do final de junho ao final de outubro, nos quais se apresentavam artistas variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismo, acrobacias, mímica, números de bonecos, animais amestrados e pequenas cenas teatrais de caráter farsesco.¹⁸

É importante detalhar que os espetáculos da feira, empreendimentos privados e não permanentes, não eram subvencionados pelo rei nem por sua **entourage**, e, ao lado das batatas, dependiam apenas de sua venda nas bilheterias. 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

¹⁸ BROWN, Frederick. **Theater and Revolution**: the culture of the French stage. New York: Viking Press, 1980, p. 41.

teatro de repertório nem de alternância de peças, como faziam os elencos estabelecidos sob a égide real. Interpretavam a mesma peça até suprir a platéia ou ver esvaziar os assentos; assim, poucas peças foram representadas mais de sete vezes.¹⁹

Como vemos, o caráter desse empreendimento, tanto pelo público a que se destinava como pelas condições econômicas que o emulavam, muitas vezes precárias, era diferente dos elencos subvencionados e regulados pela monarquia.

Esta produção no teatro das barracas de feira gerou 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.

Neste reinado das ruas e no governo da circulação das mercadorias, impunha-se uma procura do original, do diverso, da fuga das normas, já que nos limites da monarquia, pressentindo-se, talvez, sua futura derrocada, elaborava-se uma constante sistematização de seus hábitos nas danças da corte, nos costumes, nas formas de representação do espetáculo que agradasse à presença real.

Desse modo, com Blanc, podemos dizer que se estabelecia nas feiras uma forma “[...] do imprevisto dentro de uma imaginação que não cessava de se renovar”.²⁰ 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 faz parte do programa libertário de contestação da ordem estabelecida que procurava a normatização. Afinal, a Liberdade, no programa cantado da Revolução Francesa, não era apenas uma palavra para rimar com Igualdade.

Esta manifestação teatral sofria a perseguição e a censura efetivada por sua Majestade e ou pelos organismos reais da lei e da ordem, pela Igreja, e mesmo pelos próprios artistas competidores, logicamente, os que se encontravam sob a proteção do manto real. Isto irá obrigar o teatro das barracas de feira a utilizar ou experimentar várias formas e estilos de encenações dramáticas: desenvolver personagens que

¹⁹ Ver teatro de feira no endereço: <www.foire.net>. Relação dos espetáculos na França (Paris e províncias), 1601-1774 disponível em: <<http://foires.net/cal/cal.shtml>> (última atualização 1999). Organizado por RUSSELL, Barry. Oxford: British Academy e Oxford Brookes University.

²⁰ BLANC, Andre. **Le Théâtre Français du XVIII siècle**. Paris: Ellipses, 1998, p.77.

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 seguros 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 e sempre com abertura ao exótico.

A criatividade do 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 platéia, repertório jamais sonhado anteriormente por qualquer gênero teatral.

Blanc²¹ 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. 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** apresentado para o público.

Os elencos reais subvencionados caminhavam para uma forma estruturada e totalmente regulada de manifestação; o teatro das feiras, por outro lado, ia gerar um modo mutante mais de acordo com as leis de livre comércio que as ditadas pelas bulas papais ou reais, o que permitiu sua acomodação a diversos tipos de intervenção.

Vamos acompanhar mais de perto o desenvolvimento histórico desse processo, que é interessante para a compreensão do melodrama que vai nascer.

O elemento visual desses espetáculos era dominado pelo pitoresco da decoração, dos truques cênicos e pela **misé-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

²¹ Cf. BLANC, Andre. **Le Théâtre Français du XVIII siècle**. Paris: Ellipses, 1978, p. 78.

irreverência cotidiana, os **lazzi**, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel.

Dentro desse 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 traziam não apenas a introdução dessas estruturas ou elementos destes outros estilos dramáticos, mas também implicitamente uma crítica aos limites pré-estabelecidos 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 uma parte fundamental da pantomima dialogada. O teatro da pantomima, mesmo emudecido ou gestual, estará sempre em diálogo. Nesta 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; outro gênero que não se estabelece como tal, pois o que tem em comum é um procedimento 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 moto-contínuo, o teatro das feiras acabou produzindo-se 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 sua platéia 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 **Opéra**, ou mesmo, no Palais-Royal para o duque de Orleans.²²

Mas voltemos um pouco no tempo, para acompanhamento de mais este 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. Brockett²³ 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. Não todas as companhias visitantes

²² Cf. BLANC, Andre. **Le Théâtre Français du XVIII siècle**. Paris: Ellipses, 1998, p. 79-80.

²³ Cf. BROCKETT, Oscar Gross. **History of Theatre**. Massachusetts: Simon and Schuster, 1999, p. 209.

atuaram nos palcos do **Hôtel**, mas todas tinham de pagar uma taxa à **Confrérie**, caso se apresentassem dentro dos marcos da cidade. Este fato se tornaria uma faca de dois gumes.

Como ainda não havia luz elétrica, o espetáculo era representado durante o dia, por volta das cinco horas, dando tempo suficiente para que a platéia retornasse as 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.²⁴

Em 1595, o Parlamento quebra o monopólio teatral da **Confrérie**, mas apenas permite determinada forma de representação no interior das feiras, formas estas que não possibilitassem competição com os comediantes anteriormente estabelecidos sob o manto real. Isto possibilitou aos atores da província tornarem às feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent ilhas idiossincráticas, enclave teatral totalmente aberto à grande variedade de companhias e estilos.²⁵

Os feirantes fundamentaram-se em uma ordenança de François I (1494-1547), que reconhecia na feira o lugar de comércio e jogo.²⁶ 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 de cada barraca, 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 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.

Iniciou-se, então, uma série de novas 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.

²⁴ Cf. BROCKETT, Oscar Gross. **History of Theatre**. Massachusetts: Simon and Schuster, 1999, p. 210.

²⁵ Cf. BROWN, Frederick. **Theater and Revolution: the culture of the French stage**. New York: Viking Press, 1980, p. 44.

²⁶ Cf. BERNARDIN, Napoleon Maurice. **La Comédie Italienne en France et Les Théâtres de la Foire et du Berenardin**. Paris: s/ed., 1902, p. 76.

A principal destas medidas foi a expulsão dos atores italianos de **commedia dell'arte** de Paris, em 1697. Até esta data, o que se via nas feiras eram, em especial, espetáculos com marionetes, apresentação de animais ferozes, saltimbancos e os dançarinos-equilibristas da corda bamba. Mas o ato inesperado de expulsão dos irreverentes italianos propiciou que os barraqueiros da feira aproveitassem os textos dos italianos recém-expulsos.²⁷

Assim, o sucesso permitiu a transformação de suas barracas em salas de espetáculo, onde procuravam igualar o sucesso das peças italianas, imitando o estilo e as personagens.²⁸

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.²⁹

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

Três anos depois, o lento parlamento francês deu ganho de causa a seus perseguidores, o que impeliu os artistas da feira a tentar driblar de outras formas o monopólio dramático. Proibidos do diálogo, como primeira medida, os **forains** começaram a apresentar determinada peça 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.

²⁷ Cf. BERTHOLD, Margot. **The History of World Theater**. From the English Restoration to the present. New York: Frederick Ungar Book, 1991, p. 58.

²⁸ Cf. PIERSON, Oriana Pauline. **The Dramatic Work of Alain-Réné Lesage**. An analitical and comparative study. Romance Languages. Urbana-Champagne: University of Illinois, 1926, p. 133.

²⁹ Cf. BARBERET, Victor. **Lesage et le Théâtre de la Foire**. Nancy: Paul Sordoillet, 1887, p. 24.

A **Comédie Française**, que se tornou detentora do monopólio da palavra e da longa história contada, 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.³⁰ Em 1689, Bertrand comprou a permissão de apresentar seu número em Saint-Germain. Houve tanto sucesso que, no próximo ano, ele adicionou ao espetáculo uma equipe de comediantes. Mas, apesar de seu protesto, suas instalações foram completamente demolidas pela polícia real.³¹

Acompanhemos mais de perto esta disputa que apresentará detalhes sobre o estilo do espetáculo de feira, que se iniciam na passagem para o século XVIII, uma época de batalhas legais. Os atores da **Comédie** não puderam mais restabelecer sua boa bilheteria, e este mal não faria mais que piorar o ânimo de seus componentes.

Nas feiras, as farsas multiplicavam-se. Já em 1706, havia sete estabelecimentos para apresentação teatral 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.³²

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

É interessante perceber a descrição de um comissário de polícia de um desses espetáculos sem diálogo, após a proibição. Escrevia ele:

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 retiram-se. Em seguida, Arlequim aparece e fala sozinho em voz alta. Na sequência

³⁰ Cf. WILD, Nicole. **Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIX Siècle**. les Théâtres et la Musique. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 192.

³¹ Cf. PIERSON, Oriana Pauline. **The Dramatic Work of Alain-René Lesage**. An analytical and comparative study. Romance Languages. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1926, p. 134.

³² Cf. BARBERET, Victor. **Lesage et le Théâtre de la Foire**. Nancy: Paul Sordoillet, 1887, p. 25.

Pierrot aparece no palco e fala de suas desgraças a si mesmo. Arlequim retira-se, Pierrot fica e fala sozinho.³³

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

[...] não havia diálogos e que 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.³⁴

O desafio à autoridade real, premido pela subsistência, entusiasmava público e atores. 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.

A mudança, como se constata pela descrição de nosso 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 primeiro resgataria em voz alta tudo que o segundo 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** ou a arte de dialogar sozinho criada pela **Comédie**.

Literalmente, 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 arresto³⁵ que tinham conseguido.

³³ ARCHIVES dès Communes, n. 1290. Voy, Campardon, Lês Spectacles de la Foiree, In: BARBERET, B. **Lesage et le Théâtre de la Foire**. Nancy: Paul Sordoillet, p. 233.

³⁴ Ibid.

³⁵ Os atores da **Comédie** conseguiram uma ordem de apreensão dos bens dos feirantes, que não foi realizada.

Apesar do protesto do grande Conselho, que resolveu apreciar a questão, a **Comédie** ignorou essa manobra e tentou forçar por **manus** própria o cumprimento da sentença. Desse modo, os teatros da feira foram 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.

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 o gesto radical.³⁶ Mas o rei finalmente intercedeu e tirou das feiras o pouco de verbo monologar que nelas ainda havia. Em 1710, vetaria o monólogo inventivo e, assim, iniciar-se-ia o processo da peça muda nas feiras, ou, como veremos mais adiante, quase muda, pois nada fala mais alto que o gesto.³⁷

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 agora realmente sem texto ou monólogo. Estas formas teatrais mudas tiveram por mestres os melhores dramaturgos franceses do período: Alain René Lesage (1668-1747), D'Orneval (?-1776), Louis Fuzelier (1672-1752) e depois Alexis Piron (1689-1709). O irreverente Lesage, ou Le Sage, o grande autor do teatro das feiras, foi também introdutor ou tradutor da personagem picaresca na língua francesa com o seu romance **L'Histoire de Gil Blas de Santillane** (1715-1735), adaptador de Lope de Vega, de Calderón e tradutor das **Histórias das Mil e Uma Noites**.

Mas a feira não deixaria seus teatros emudecidos por muito tempo. Enquanto interpretavam sem falar, respeitando com humildade as ordens reais, os comediantes praticavam a diferença entre escrita e fala e desenrolavam o texto de seus bolsos, mostrando-o à platéia, 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

³⁶ Cf. BARBERET, Victor. **Lesage et le Théâtre de la Foire**. Nancy: Paul Sordoillet, 1887, p. 27.

³⁷ Cf. SPAZINI, Marcello. **Il Teatro Minori di Lesage**. Roma: Angelo Signorelli, 1957, p. 51.

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 melhor que muitas análises críticas. Em 1711, este outro comissário descrevia:

[...] 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 platéia, 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.³⁸

Como vemos, a história do teatro em muito se deve à presença em sua platéia 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 emudecidos.

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 uma importância basilar, tornando-se o texto feito verbo dispensável, auxiliar.

Levando-se em conta a tradição francesa do teatro fundamentado na palavra escrita que se estabeleceu, pode-se ver claramente que nesse caso existe outra dinâmica de encenação. Um teatro tão importante como o oficial. Os antigos dançarinos de corda dedicar-se-ão também à paródia dos gestos e das histórias representadas pelos atores da **Comédie**, pronunciando suas palavras, agora sem sentido em um suposto ritmo alexandrino, melodia sem letra. Esta forma claramente influenciada por alguns personagens da **commedia dell'arte**, como o **dottore**, também deve levar em conta a própria experiência do público parisiense frente aos espetáculos estrangeiros. Se as representações estrangeiras eram fato comum em Paris, o público certamente estava acostumado a não entender necessariamente todo o texto dito.

³⁸ CAMPARDON, Émile. (1837-1915). **Les spectacles de la foire. Théâtres, acteurs sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants...** des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales. [Réimpression de l'éd. de Paris, 1877] Genève: Slatkine Reprints, 1970.

As partes obscuras do espetáculo sem voz foram transformadas em pequenos cartazes, enrolados e colocados nos bolsos das personagens, para serem em seu devido tempo, desenrolados e abertos um a um diante dos espectadores.

Segundo Margot Berthold havia cerca de vinte a cinquenta cartazes por apresentação,³⁹ e os escritos inicialmente eram em prosa, mas logo veio a idéia de colocá-los em rima com nova letra em cima de canções conhecidas. Dois cantores contratados pela companhia eram colocados espalhados na platéia e davam a melodia ao público que corria a imitar. 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 cheque. 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 Serendib (Arlequin, rei de Sérendib)**, uma misteriosa ilha árabe.

Por ser um exemplo concreto da discussão que aqui se fala, cabe destacar o trecho inicial da obra, **représentée par écriteaux**, como era anunciada na barraca de feira da senhora Baron ou **dame Baron**. O texto conta a história de Arlequin e de três ladrões refinados, com gestos que se assemelham aos nobres da corte e que roubam pouco a pouco a já ilícita fortuna de Arlequin, descreve o texto metaforicamente a história do teatro de feira, pois os larápios poderiam estar representando os atores da **Comédie**, ou mesmo, até toda a corte, assim como no teatro de feira, esse novo Arlequin já havia tomado emprestado tudo que havia utilizado para seus efeitos teatrais.

O texto descritivo e sem diálogos apresenta vários personagens, Arlequin; Rei de Serendib; 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 Troupe de Ladrões, acompanhados com suas respectivas mulheres. O teatro apresenta um local ermo onde se pode ver rochas escarpadas.

³⁹ BERTHOLD, Margot. **The History of World Theater**. From the English Restoration to the present. New York: Frederick Ungar Book, 1991, p. 59.

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: Deixo tudo ao destino (Je laisse à la fortune)

144. 42
Je laisse à la fortune Matelote, Galois.

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

Uma nota descritiva situada ao pé da página do texto publicado, descreve como se desenvolvia esta cena à **ecriteaux** aqui citada.

As letras escritas numa espécie de rolo, basicamente uma tela colada num bastão, registravam a letra das coplas, com tipos grossos, contendo o nome da

personagem a que pertencia o verso. O rolo descia no centro do palco carregado por duas crianças vestidas como cupidos. Os garotos, suspensos no ar por meio de contrapesos amarrados em uma corda, desenrolavam os cartazes.

No momento preciso, a orquestra devia dar o início da frase melódica aos espectadores, que cantavam o texto escrito, com ajuda de alguns atores espalhados pela platéia, enquanto os atores no palco adequavam 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



www.revistafenix.pro.br

Ouf! Je crains fort pour ma finance!	Uh! Temo por minhas posses!
Ce drôle a tout l'air d'un voleur.	Este canalha aparenta 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.⁴⁰

O texto, sempre sem diálogos falados, segue nessa toada, no estilo dos roteiros de **commedia dell'arte**, os **lazzi**, também sem diálogos que continham apenas um roteiro ou a rotina da história que os atores deveriam representar.

A dramaturgia do texto procurava apenas ser descritiva, um roteiro descritivo de ações, muito diferente dos textos registrados pelos autores clássicos, mas aqui ela era construída pelo ator e por sua companhia para desenvolver a personagem. Fazia parte da

⁴⁰ LE SAGE; D'ORNEVAL. *Le théâtre de la foire, ou l'opéra comique; contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent [par] Alain René Le Sage et D'Orneval (1737)*. Genève: Slatkine Reprints; Réimpression de l'édition de Paris, 1968, p. 11.

tradição oral que cativava a platéia de seu tempo. Mais afeito ao espetáculo que ao diálogo, o texto preocupava-se com as rubricas ou didascálias, pois este diálogo, proibido ou evitado, estava implícito ou explicitamente desenvolvendo-se em um dinâmico jogo teatral com a platéia.

O texto de Lesage e D’Orneval segue esta tradição e continua, descrevendo o aparecer, em seguida, de outro nobre e educado ladrão. Se o primeiro era cego de um olho, este vem com uma perna de madeira cavalheirescamente despojando Arlequim, mudando apenas seu grito: **gniff, gniff**. Finalmente, aparecerá o último augusto ladrão com seus **gnoff, gnoff**. Em seguida, há uma briga entre os três larápios, que será dançada em volta de Arlequim, interrompida pelo surgimento de uma charrete puxada por um asno e conduzida por um selvagem que tem à mão um grande porrete.

No fundo da cena, um bando de gentis ladrões ocupa-se de esvaziar furtivamente a charrete, três outros avançam e dançam com três graciosas mulheres de seu bando. A dança será reforçada por duas coplas cantadas, a primeira por um dos ladrões e a segunda por uma das mulheres que os acompanham, conforme descreve o texto, os dois solos deverão ter a mesma melodia: **Pierrot se plaint que sa femme (Pierrot queixa-se de sua mulher)**. E, assim, segue todo o descritivo texto de Lesage, com detalhamento pormenorizado das ações a serem desenvolvidas pelos atores, assim como da letra das canções ou **couplet**.

Os versos rimados recebiam o nome de **couplet**, aqui cantados pelos atores e, muitas vezes, pela platéia, traduzidos como coplas no teatro brasileiro, forma usual nas revistas de final do século XIX, em especial, no teatro de Arthur Azevedo.

O termo coplas deve ter se solidificado, apoiado na tradução espanhola, possivelmente, estimulada pelas companhias internacionais que passavam pelo Rio de Janeiro, em direção a Buenos Aires.

No exemplo seguinte, está um famoso **couplet** comum na época do teatro das barracas de feira. O tema é ostensivo contra os **romains** (romanos), como eram apelidados os tradicionais atores da **Comédie**, jocosamente aqui chamados de heróis do Capitólio e, como já foi notado, da companhia que detinha as benesses reais. Esta companhia era um dos temas recorrentes neste gênero que Lesage chamava “**divertissement à la muette**”, diversão na forma muda. Neste caso, esta copla é um manifesto dos teatros de feira, e, como podemos ver, de rico conteúdo literário.

Voux croyex régner cette foix, Héros de Capitole, Et qu'Arlequin et aux bois Prive de la Parole; Ma il a fait peindre sa voix Pour soutenir son role.	Vocês acreditam reinar neste lugar, Heróis do Capitólio, E que Arlequim e seus camaradas, Foram privados da palavra; Mas ele fez prender sua voz Para sustentar o seu papel.
--	---

Observem que o texto e os seguintes são repletos de ironias, ambigüidades e duplo sentido: “prender sua voz para sustentar o seu papel”, em uma clara alusão às cordas que sustentavam os desenroladores ou portadores das placas de letras, sem dizer da ordem que se impôs.

A intolerância dos atores da **Comédie** fez surgir esta peculiar forma de espetáculo cômico. A **Comédie** tirou a fala da boca dos atores das feiras, o que obrigou a que se colocassem os versos eliminados na boca da platéia da feira, que passou a funcionar como trilha sonora para o desenvolvimento da interpretação. Os atores, desprovidos da fala em cima do palco, refinaram ainda mais o movimento corporal, acompanhados por uma pequena orquestra de cinco ou seis músicos, auxiliados por uma impressionante maquinaria de efeitos cênicos.

A representação a que o público assistia nas feiras, preocupava-se em como burlar as exigências reais. Arlequino ou Arlequim podia cantar palavras sem sentido, que mesclavam o italiano ou seus dialetos, muito comuns no sul da França, desenvolvendo na gestualidade os sentidos necessários. Ou ainda cantariam, com a voz da platéia, em tom irônico de desafio e glosa:

De votre colère Je fais peu de cas J'ai le don de plaire En ne parlant pas!	De vossa cólera Não faço caso Tenho o dom de agradar Ao não mais falar!
--	--

(Enciclopédia dello Espectáculo. 1954. Roma. Editrice Le Maschere. Verbetes **Foire**)

Lesage e D'Orneval descrevem que o público gostou muito dos espetáculos com cartazes suspensos com canções e que, a partir daí, impedidos da fala, os produtores trataram de adquirir na **Opéra**, proprietária da patente do canto no teatro, a permissão de cantar. Quem não pode falar, canta. Assim, graças ao aluguel desta

patente, cedida pelas dificuldades econômicas crescentes da **Opéra**, a partir de 1714, porém, não por muito tempo, foram compostas peças puramente cantadas, sendo permitidas em cena a música, o canto e o espetáculo, mas não o texto falado.

A partir daí, o público começou a chamar esses espetáculo de **Opéra-Comique**,⁴¹ não por haver qualquer relação de estilo ou gênero com a ópera, mas pela permissão remunerada da **Opéra**. Como vemos, a relação da peça emudecida, agora cantada, com a ópera é por conveniência, aluguel e não por estilo, vocação ou “evolução” de gênero.

O teatro das barracas de feira, com seu vínculo estrito com as formas cômicas e a mímica, assim como por proibição de mercado, rompia com convenções de unidade de tempo, ação e lugar. Não tinha nem era desejo ter unidade, nem compromisso de estilo, distante, portanto, do que se gerava nos palcos oficiais.

Felizmente, não existiam teóricos que impusessem limites ou rigor a esta arte, nem aqueles que pudessem reconhecer um estilo em seu meta-estilo. Seu compromisso último como arte era com o público que devia encher seu auditório, na busca das formas artísticas que agradassem mais à platéia, que deixaria um pouco de seu numerário, previamente, na bilheteria.

Destas complexas e protéticas formas teatrais irão evoluir vários aspectos do teatro no século XVII. Em seu discurso substancialmente paródico ou paralelo, sem unidade e com multiplicidade, veremos surgir diversificadas formas do drama.

A norma deste teatro, por circunstância e anteposição, era a procura da desunião de estilos, por meio da fusão, imitação, transformação, justaposição, colisão, transposição, paródia, pastiche, ou mesmo, apropriação desregrada de estilos ou gêneros. Uma antropofagia do drama das feiras.

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 uma 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

⁴¹ LE SAGE; D'ORNEVAL. *Le théâtre de la foire, ou l'opéra comique; contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent [par] Alain René Le Sage et D'Orneval (1737)*. Genève: Slatkine Reprints; Réimpression de l'édition de Paris, 1968, p. 9

voltando aos números de entretenimento, dependendo do humor e da determinação das autoridades de plantão.

Independente do repertório apresentado, mesmo quando mostravam histórias que se desenvolviam baseadas em uma unidade dramática, estas companhias, seguindo a tradição das feiras, continuariam com seus números variados em seu programa.

A estrutura em **vaudeville**, seqüência ou suíte, com apresentação sucessiva de números e quadros diferentes não eram ligados necessariamente por uma história contínua, constituía-se como parte essencial desse tipo de espetáculo que não deve ser visto apenas, como uma versão imperfeita da forma unitária e coerente do drama, como a usual nos palcos da **Comédie Française** ou propagada nos manuais dos dramaturgos neoclássicos.

Nas feiras, era tecida a **generalidade** em discordância ou anteposição com as unidades de ação, tempo e espaço ou, se repensarmos melhor a questão, produziam-se formas teatrais com novas formulações estéticas de representação do drama como ação, em uma reestruturação de espaço e tempo em representação; uma outra dimensão do drama e de formulação mais profunda do conceito de unidade estava sendo colocada em prática.

Se este não se define pela unidade, é composto pela heterogeneidade, é um heterogênero, sem características fixas predeterminadas. Compõe-se por um método prismático constante na utilização aleatória de diferentes formas de espetáculo, o que mostra outra unidade composicional que fez com que esta fosse considerada uma forma dramática impura, sem os atributos exclusivos que, anteriormente, haviam definido a tragédia e a comédia em seus antigos tempos gregos. Este entendimento limitado fez com que se determinasse a esta forma dramática uma imprecisa definição de forma menor.

Em relação a esta adequação ao gosto da platéia, sua estrutura formada de números rápidos e curtos, mesmo quando interpretados **à la muette**, adequavam-se não apenas ao humor dos espectadores, a seu estado de espírito, mas também às rápidas trocas de cena em caso de insucesso, assim como a um acréscimo de tempo necessário em caso de aprovação, para o desenvolvimento do trabalho do ator. Se o teatro francês havia produzido e elaborado, sob o manto real, um metro clássico que o caracterizaria por muito tempo, nas feiras estavam sendo decretados e praticados a flexibilidade e o não-classicismo. Era o gênero das diferenças dramáticas e da experimentação apoiado

na arte do ator e de seu espetáculo, não no texto dramático que se escrevia sobre as regras da academia.

Uma das possibilidades desta forma espetacular assistemática era a seguinte: depois dos malabarismos ou dos números de corda cantados, havia uma sessão estritamente “dramática” desse tipo de comédia que, geralmente, continha três partes, uma trilogia de números curtos ou com dois atos e um prólogo. Cada ato podia ser único ou ligado ao outro, conforme a conveniência.⁴²

Em sua obra **Les Théâtres de la Foire**, Maurice Albert descreve que os **forains** tiravam boa vantagem das dificuldades que apareciam por meio da utilização múltipla de todos os estilos teatrais.⁴³ Nesta forma, entremeando os cantos de **vaudeville** podiam caber malabaristas, o monólogo, os cartazes e a pantomima. Um teatro que não se baseava no texto dramático escrito a ser seguido como forma organizativa, mas, no espetáculo. Esta era sua unidade, ou melhor, seu princípio.

A divisão de classes e de classificação entre os dois teatros, o das feiras e o oficial não podia durar muito. De um lado, a **Comédie** não conseguiu sustentar seu monopólio e as proibições, e isto teve um efeito sobre o estilo teatral que ela desenvolvia. A repressão começou a ser suavizada e a palavra falada foi permitida por algum tempo na pantomima. Em 1722, Piron divertia toda Paris com seu monólogo cômico em três atos Deucalion Arlequin. Com um sucesso cada vez maior, o espaço físico das barracas de feira começou a tomar formas mais duradouras: sendo construídas de madeira, começaram a concentrar-se agora, em local permanente, **Le Boulevard du Temple**.

Os textos do teatro de feira introduziram-se no reino da palavra impressa. Lesage e D’Orneval, no seu prefácio à edição de **Le Théâtre de La Foire ou L’Opéra-Comique**, de 1737, publicado com autorização do rei, o **imprimáture**, descrevem como era a recepção do gênero na época, mostrando o preconceito que parece arraigado nos próprios autores. Estes quase se desculpando, afirmam ser conscientes de que o gênero “não seguia exatamente os preceitos aristotélicos” e os espetáculos do teatro de feira, “de nenhuma maneira poderiam ser comparados àqueles regulamentados, exibidos pela **Opéra** e pela **Comédie**”.

⁴² Cf. SPAZINI, Marcello. **Il Teatro Minori di Lesage**. Roma: Angelo Signorelli, 1957, p. 67.

⁴³ Cf. ALBERT, Maurice. **Les Théâtres des Boulevards**. Genève: Slatkine Reprints, 1969.

Os referidos dramaturgos consideram que nominar seu livro como teatro de feira, importava uma idéia do baixo e do vulgar, o que poderia prevenir o leitor contra a edição da obra, mais um motivo para acrescentarem naquela edição, o subtítulo ópera-cômica.

Os autores desta publicação assumem o preconceito de inferioridade desta forma espetacular, por decisão real ou necessidade de impressão, Lesage e D’Orneval relatam os critérios de seleção das peças impressas nos vários volumes editados para registrar a história e a obra do teatro de feira.

Nos volumes em que pretendem recuperar a memória do teatro de feira, infelizmente, publicaram-se, por opção deliberada dos editores, apenas textos com algum “valor” ou “mérito” como leitura, evitando os que apresentavam, como sua principal atração, o jogo cênico dos atores ou a presença dos balés. Os editores acrescentam que retiraram aquelas inspiradas no teatro italiano.⁴⁴ Na construção da nacionalidade impressa francesa, evitam o jogo teatral e o reconhecimento da contribuição dos elencos de fora de Paris, dois importantes suportes no desenvolvimento do que veio a se constituir como teatro de feira.

Se as peças do teatro de feira alcançaram um reconhecimento também com esta publicação, por outro lado mostram que também havia em curso um processo de normatização e “limpeza” desse gênero, idêntico ao que aconteceu na **commedia dell’arte** italiana com Carlo Goldoni (1707-1793) e mesmo com Carlo Gozzi (1720-1806).

Ao assumir o critério que priorizava o registro da palavra impressa dialogada, os autores deixam de lado uma parte fundamental da constituição dessa arte, justamente a do trabalho de improvisação do ator e da construção do texto espetacular. Paradoxalmente, ao se escrever o teatro de feira, restringia-se sua parte principal, seu elemento improvisacional e seu caráter espetacular.

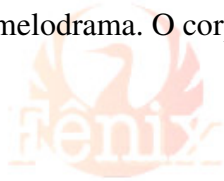
Por volta de 1740, a ópera cômica começa a se tornar menos farsesca e mais sentimental, e o sucesso dessa nova opção fez com que agora a **Opéra** iniciasse uma batalha contra os feirantes, levando a coroa a proibir os espetáculos da agora chamada ópera cômica.

⁴⁴ LE SAGE; D’ORNEVAL. *Le théâtre de la foire, ou l’opéra comique; contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain et de S. Laurent [par] Alain René Le Sage et D’Orneval (1737)*. Genève: Slatkine Reprints; Réimpression de l’édition de Paris, 1968, p. 7-8.

Entre 1745 e 1751, anos da proibição, foi a vez da pantomima inglesa ser introduzida nas feiras para preencher o vazio deixado. Mais uma vez o sucesso foi tremendo, sendo esta mais uma das tendências introduzidas no cadinho dos teatros de feira como ressalta Brockett, acrescentando uma nova variante de estilo teatral nesse dinâmico teatro parisiense que se desenvolve até o final do século XVIII.⁴⁵

Mas se a irreverência e a improvisação vivas das barracas do teatro de feira esmaeceram nas páginas do livro de Lesage e D’Orneval, sendo mesmo proibidos vez ou outra pela manifestação real, elas irão se fortalecer também em outro endereço, o **théâtre du boulevard**.

Os teatros do Boulevard contariam também com a grande participação da platéia e, mesmo quando estes pequenos teatros ganharam o direito à palavra, continuaram a prover o gosto de seu público com seu repertório, ao invés de tentar concorrer com a tradição da **Comédie**. A revolução, que cortaria cabeças e decretos, poria fim a todas as limitações, libertando a pantomima das amarras do silêncio obrigatório, deixando surgir um novo tipo de teatro que incorporaria as tradições da pantomima e do teatro de feiras, o melodrama. O corpo teria agora uma voz, mas isto é outra história.



www.revistafenix.pro.br

⁴⁵ Cf. BROCKETT, Oscar Gross. **History of Theatre**. Massachusetts: Simon and Schuster, 1995, p. 280.