



Um Circo Outro: enunciado e polifonia no espetáculo “O Grande Circo Místico”¹

Rodrigo Duguay da Hora Pimenta²

Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP
Universidade Salgado de Oliveira – Universo (Campus Recife)

Resumo

A partir de uma notícia de jornal, que já ecoa uma história popular, sobre uma companhia circense o Alagoano Jorge de Lima construiu um poema intitulado “O Grande Circo Místico”. Dele, na década de oitenta, o Balé Teatro Guaíra construiu um espetáculo de dança, com letras e músicas que ultrapassaram os limites do próprio espaço teatral em que foi apresentado. No entanto é da história original da companhia que os enunciados emanam revelando com grande poder didático a atualidade e força dos conceitos de Mikhail Bakhtin. A partir do espetáculo e suas letras é possível encontrar claramente os limites do enunciado e a lógica da entonação, descritos por Bakhtin, bem como a alternância dos sujeitos falantes e o eco dos 'discursos outros' em cada um dos elementos observados. Finalmente é possível entender a complexidade do enunciado como fenômeno complexo e seu emaranhado de relações com os demais enunciados.

Palavras-chave

Enunciado; dança; dialogismo; teatro; discurso.

Introdução: do Circo à Poesia e da Poesia aos Palcos.

A História do Espetáculo “O Grande Circo Místico” começou a ser construída no século XIX, quando em idos de 1800, em Viena, um estudante de medicina, Frédéric Knie, apaixonou-se por uma artista circense.

Segundo o *site* da montagem de 2003 na Internet encontramos uma versão sobre o surgimento desta companhia evocado de um livro que narra a história do circo na Europa:

“Em Viena, durante o reinado de Maria Tereza da Áustria, viveram os irmãos Charles e Frédéric Knie, este médico, que casou em 1873 e no ano seguinte teve um filho, também chamado Frédéric, fundador da dinastia Knie, ligada à arte do circo. Aos 18 anos, estudante de medicina em Insbruck, Frédéric apaixonou-se

¹ Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres

² Rodrigo Duguay da Hora Pimenta é graduado em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda (1998) e Mestre em Comunicação (2005) pela Universidade Federal de Pernambuco. É publicitário, consultor de planejamento em comunicação e professor na graduação da Universidade Católica de Pernambuco e da Universidade Salgado de Oliveira - Campus Recife - atuando na área de Comunicação, com ênfase em Publicidade e Propaganda.



pela acrobata de uma companhia eqüestre ambulante e seguiu a troupe em turnê. Interessando-se pelo trabalho dos saltimbancos, aprendeu o ofício de funambulista. Em 1806, montou sua própria companhia, viajando com uma exibição de dança e acrobacia na corda bamba. Três anos mais tarde, já com a segunda esposa (que reclusa pelo pai em um convento, foi de lá resgatada por Frédéric através de uma corda bamba), passou por momentos difíceis por causa da guerra, trabalhando apenas pela sobrevivência diária. Logo em seguida, porém, tornou-se próspero e orientou os filhos na arte circense; Charles, o mais velho, não se interessou pela profissão, mas Rodolphe, Carl, Franz e Fanny seguiram a dinastia. Todos foram grandes artistas, e Carl, o mais notável deles, teve filhos que continuaram o seu trabalho: Charles, Clara (casada com o funambulista Henri Blondin), Marie (esposa do clown Futelet) e Louis; e os filhos deste (Frédéric, Rodolpho, Charles e Éugene), por sua vez, perpetuaram a dinastia do Circo Knie, fundando, em 1919, o Circo Nacional Suíço. O sucesso dos Knie continua, num circo famoso pela qualidade de seus animais amestrados e pela beleza de seus espetáculos. Em sua sede, às margens do lago de Zurich, a dinastia está assegurada por uma numerosa geração de pequenos Knie, treinados na melhor tradição dos antigos saltimbancos.”

Hoje, em sua sexta geração, o circo dos Knie é famoso e conhecido em todo o mundo. Baseado nos antepassados dessa família circense que o alagoano Jorge de Lima escreveu, em 1938, o poema "O Grande Circo Místico.", uma vez que no início do século XX estava companhia em turnê no país.

O Poema de Jorge de Lima, publicado pela primeira vez em 1930 no seu livro "A Túnica Inconsútil" tornou-se uma dos textos mais conhecidos do autor graças ao espetáculo. Nessa época, Jorge de Lima circulava nos meios intelectuais com o chamado "grupo dos alagoanos": Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o que lhe rendia, por seu contexto social, uma poética muito próxima a prosa. Neste mesmo poema ele afirma ecoar material jornalístico lido à época de sua criação, que nos permite entender a referência exagerada ao aspecto pitoresco da formação da companhia e menos ao aspecto lírico e de humanidade presente no circo. Lima procura ressaltar isto colando os discursos de jornal a uma lógica muito pessoal de olhar os Knie (em sua obra chamados de Knieps), conforme poderemos ver na transcrição a seguir:

*“O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps –
resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlotte, filha de Frederico, se casou com o clown,
de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,*



*e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela o desejo dele.
Então, o boxeur Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do Grande circo Knieps
muito pouco se tem ocupado a imprensa”.*
(Lima, 2000, 65-68)

Na década de 1980, o Balé Teatro Guáira, de Curitiba, se firmava como uma das principais companhias de dança do Brasil e da América Latina. Com uma proposta ousada, a companhia Paranaense queria um espetáculo ousado – que visava coroar a aproximação do grande público da Companhia. Para tal foi escolhido o roteirista Naum Alves de Souza, que já havia criado outro espetáculo vitorioso “Jogos de Dança” com Edu Lobo.

“O Grande Circo Místico” ecoa elementos de outros tipos de espetáculo: além da dança, ópera, circo, música e teatro. Para se integrar ao projeto diversos colaboradores foram convocados por Naum Alves de Souza: Chico Buarque, Edu Lobo, sob a direção de Emílio de Biasi e com coreografia de Carlos Trincheira. A partir da música de Edu Lobo, Chico Buarque construiu diversas letras que seriam imortalizadas



num disco que reunia grandes intérpretes da Música Popular Brasileira: Gal Costa, Gilberto Gil, Jane Duboc, Tim Maia, Simone e Zizi Possi.

A partir de fragmentos da Poesia de Jorge de Lima, com base no roteiro de Naum, letras e músicas que reconstroem os personagens do escritor alagoano foram desenvolvidas para culminarem em coreografias do Balé Teatro Guaíra. Algumas delas se aprofundando na lógica humana de Lima que queria distanciar-se do aspecto folhetinesco dado aos Knie nos jornais de sua época, outras reconstruindo o ambiente circense ou reinventando as personagens através de suas leituras.

Texto, Voz e Novos Textos

Podemos começar a construir a leitura do conceito de enunciado em Bakhtin, através da simples visão dos textos de Chico Buarque para as músicas do espetáculo. Partindo do Texto de Jorge de Lima, um roteirista criou uma base narrativa de espetáculo focada não mais em poesia, mas em dança. Para acompanhar a dança, músicas e para as músicas, letras. As músicas, feitas por Edu Lobo, encontraram seu parceiro ideal em Buarque.

Antes de nos aprofundarmos nos conceitos Bakhtinianos, vamos olhar para as relações diretas entre Buarque e de Lima e suas correlações. Das letras de Chico Buarque uma das leituras mais interessantes é a do trapezista Ludwig, na música “Sobre todas as coisas”. Do discurso focado no dilema do amor de Ludwig pela artista que queria ser freira Chico Buarque desenvolve toda uma narrativa sobre um homem amargurado com sua condição. Em Jorge de Lima temos: “*Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar/pois as gravuras sagradas afastavam/a pele dela o desejo dele*”. Partindo destes versos e da história da relação do trapezista com Margarete, Filha de Lily Braun, e sua tatuagem é narrada numa fusão do mundo do poeta com a história narrativa de Buarque, que imagina um diálogo particular da personagem que só ganha sentido na nossa leitura e no entendimento global do espetáculo. Fora deste contexto o apelo de Ludwig ganhou diversas vozes e foi grande sucesso. Alguns trechos da letra transcritos abaixo revelam bem esta lógica, que é muito adequado a entender determinados conceitos presentes em Bakhtin:

“Pelo amor de Deus
Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
Abandonado pelo amor de Deus



(...)
Não, Nosso Senhor
Não há de ter lançado em movimento terra e céu
Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel
Pra circular em torno ao Criador
Ou será que o deus
Que criou nosso desejo é tão cruel
Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
E esses vales são de Deus?”³

Todo o texto de Buarque é uma soma de discursos pessoais e enunciados próprios com os de Jorge de Lima. Mesmo assim as dissonâncias de leitura escondem proximidades com o conceito Bakhtiniano de enunciado. De Lima, que já tinha definido um nome para a paixão de Fredèric – Agnes “*mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,/com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps*”, vê sua personagem transformada em Beatriz. De acrobata anônima, o amor do estudante de medicina passa a ser na obra do alagoano a trapezista, que em Chico Buarque se transforma em atriz. Enquanto na poesia original a função circense é focada, em Buarque a função de atriz faz com que a mulher passe a ser uma artista, e que o foco passe a ser todo na figura feminina e sua relação como pessoa com o espetáculo. A música Beatriz, mostra a relação do autor com a figura feminina de Agnes, que transformada em atriz terá eco direto com sua vida, dada a relação deste com a atriz Marieta Severo. Apesar destas leituras, a personagem tem um dado em comum: é do amor de Agnes/Beatriz com o filho do médico da imperatriz da Áustria que nasce o circo. E não, como na realidade, da relação do homem Frèdèric com o mundo circense. A letra reforça a visão pessoal de Chico com as mulheres, marca pessoal de suas músicas:

*“Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu
Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida*

*Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário*

³ Extraído de http://www.chicobuarque.com.br/letras/sobretod_82.htm



*A casa da atriz
Se ela mora num arranha-céu
E se as paredes são feitas de giz
E se ela chora num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Sim, me leva para sempre, Beatriz
Me ensina a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz
Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
Diz se é perigoso a gente ser feliz
Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz
Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se um arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida”⁴*

Para Bakhtin corpo e voz são constitutivos do falar. Nesta lógica as vozes que cantam essas duas músicas, acrescidas da cenografia, coreografia e demais elementos do espetáculo seriam indispensáveis para o entendimento completo do “Grande Circo Místico” do Balé Teatro Guaíra.

Véronique Dahlet coloca essa visão de defasagem da letra transcrita⁵ em relação a comunicação viva de forma muito clara para a leitura do dialogismo Bakhtiniano. Sendo voz um de seus conceitos principais, pois é a partir da voz que poderemos chegar a polifonia, teremos que entender a voz como a leitura dos enunciados imersos em um contexto repleto de detalhes históricos e sociais.

Para Dahlet a fonte dessa voz seria a Entonação, e o pensamento bakhtiniano está mergulhado num oceano de vozes. Não a voz emissão de som, mas a voz figura subjetiva, a voz que representa polifônica que representa a emissão de um discurso. O corpo passa a ser voz na figura da entonação, uma vez que não existe para Bakhtin nenhum enunciado com significado sem uma avaliação social que o veicule, a Entonação seria o mais puro e imediato componente da avaliação social segundo suas teorias.

Sem observar estes textos e novos textos, suas entonações e toda a lógica contextual colocada nestas duas primeiras etapas deste artigo seria impossível, portanto, olhar sob a lente de Bakhtin “O Circo Místico” espetáculo. Daí contextualizar Poeta, Espetáculo e letrista para compreender Enunciado e Entonação em Bakhtin.

⁴ Extraído de http://www.chicobuarque.com.br/letras/beatriz_82.htm

⁵ Dahlet, Veronique. A Entonação no Dialogismo Bakhtiano. In: BRAIT, Beth; 1997, pp. 263-268.



Enunciado e Entonação: Limites do Outro.

Até o Século XIX a função de comunicação da língua está num segundo plano para a lingüística. O fator predominante de estudo é a função formadora da língua e a linguagem é considerada como se o locutor estivesse só. Quando o outro é levado em conta, seu papel era passivo, nunca estava protagonizando a ação comunicativa como coadjuvante essencial ao processo.

Bakhtin havia visto isto em seu “O Problema dos Gêneros de Discurso”, publicado posteriormente como “Os Gêneros do Discurso”. Hoje nos é claro que a multiplicidade de locutores não pode ser ignorada. Dai ao construir a lógica para o entendimento da teoria dos seus Gêneros de Discurso Bakhtin parte de do princípio do conceito de Enunciado para focar a análise do discurso e não mais de frases e orações meramente sintáticas.

Para lastrear esta lógica ele parte do princípio que os enunciados seriam “correias de transmissão” que levariam da história da sociedade à história da língua. Também analisa Bakhtin questão de que mais que os discursos analisados por ele como secundários (literários, científicos, ideológicos), seriam os discursos primários (os diversos tipos do diálogo oral, da linguagem familiar, cotidiana, etc.) que marcam os gêneros de discurso.

Tanto é verdade isto que encontramos esta lógica no texto de Jorge de Lima: em vez de analisar a poesia do alagoano (discurso secundário), bem que poderíamos analisar com mais propriedade, se tivéssemos acesso, o texto jornalístico e folhetinesco que descrevia a história pitoresca dos Knie. Ou ainda a fala do povo Austríaco nos corredores da corte quando o jovem filho do médico da rainha resolveu largar tudo para sair em turnê com uma trupe mambembe.

A construção do “Circo” como apresentação de teatro e dança na verdade é uma rica referência para as inquietações de Bakhtin à sua época: um pensador que não aceita imagens como “ouvinte” e “receptor”, típicas da lingüística da época. Para ele esta lógica não passava de uma leitura distorcida do processo real da comunicação verbal. Não que se possa dizer que esses esquemas estejam errados, mas quando eles tentam representar uma totalidade do processo, eles tornam-se absolutamente inverossímeis. Especialmente se estes só conseguirem abarcar determinadas facetas do processo que

pretendem descrever por completo, uma vez que na realidade o ouvinte torna-se locutor e vice-versa.

A primeira coisa a entender em Bakhtin é que a compreensão da comunicação, de uma lógica passiva, passa a ser fundamentada na compreensão responsiva ativa: o entendimento de uma fala viva, na lógica do diálogo. Sem resposta não há ouvinte, e o papel de ouvinte pressupõe uma imediata e subsequente resposta fônica. Esta Compreensão Responsiva nada mais seria que uma fase inicial e preparatória para a resposta, onde cada enunciado seria apenas parte integrante de uma cadeia muito complexa de outros enunciados.

É a história transmitida oralmente sobre a saga dos Knie, que encontra reposta no texto de Jorge de Lima. Esta, por sua vez, tem respostas que ecoam no roteiro original de Naum Alves de Souza, em seus colaboradores, na própria história do circo. O ponto culminante dos diálogos está nos textos de Chico Buarque que conversam com as músicas de Edu Lobo, desembocando nas coreografias do Balé Guaíra.

E dessa cadeia de enunciados concluindo-se uns nos outros, numa corrente aparentemente sem fim, que encontramos no outro o papel ativo do processo de comunicação para o autor, que não aceita uma subdivisão do fluxo verbal. O fluxo verbal é contínuo, permanente e não seria dividido, mas teria unidades fundamentais. É do entendimento dessas unidades que Bakhtin retira um dos conceitos fundamentais para sua análise dos gêneros do discurso: o enunciado.

3.1 Enunciado e Características

Em Bakhtin o enunciado não é uma subdivisão de um texto, ou uma análise fragmentária do que está escrito, como órgãos dissecados numa mesa de anatomia nos primórdios da medicina moderna. Só existe função para um órgão vital se imerso num corpo, e funcionando. Numa analogia, o coração morto numa mesa é sem função, o coração vivo é o músculo que bombeia vida a todo o organismo. O enunciado seria essa unidade real e viva da comunicação verbal. Não uma parte extraída de um discurso já moldado, mas a essência deste discurso. O discurso é quem se molda a fala do enunciado e a sua força como unidade integradora deste. Bakhtin nos traz isso de forma muito lúcida e clara, sem hermetismos:

“A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda à forma do

enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma, Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhe são comuns e, acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas” (Bakhtin, 1992, 293)

Ao se ater aos limites desse enunciado é que Bakhtin termina por dar ainda mais força a questão da alteridade tão entranhada em sua lógica de discurso. É ele quem delimita os domínios do enunciado na alternância dos sujeitos falantes, ou seja, na alternância dos locutores do fluxo verbal. A contraposição com a lingüística de sua época é evidente: centrada na oração, que enquanto tal, não é capaz de determinar resposta em seu contexto, não tem a força do enunciado, que é a base do discurso para a existência de uma responsividade ativa.

Atento a polêmica que sua lógica poderia trazer, Bakhtin também concebe um enunciado que poderia ser composto de uma oração. Nestes casos mais que oração ela iria introjetar as propriedades de enunciado, adquirindo novas características e peculiaridades que não adviriam de suas condição de oração, mas do enunciado e de seu significado pleno.

A alternância seria portanto a primeira característica do enunciado – esse limite entre eu e outro. A existência dessa resposta implícita, que é fruto direto do diálogo real, obras de construção complexa, vindas de uma natureza viva da comunicação verbal.

Essa alternância do outro pode ser facilmente percebida dentro da poesia de Lima. O discurso do jornal num contraponto claro com a visão lírica do escritor, que encerra sua narrativa poética como se no aguardo da resposta: “*Com a verdadeira história do Grande circo Knieps/muito pouco se tem ocupado a imprensa*”.

Essa conclusão de Jorge de Lima vem a ser um exemplo claro da segunda característica do enunciado, logo após a alternância que determina seus limites, é o acabamento. O Acabamento seria uma maneira de olhar a alternância dos sujeitos falantes vista de dentro do enunciado, do seu interior. É quando sentimos claramente que o enunciado se completa, fazendo nos questionar a imprensa e sua maneira de ver as coisas, como se Jorge de Lima nos chamasse para uma concordância ou não com o exposto, com uma adesão ao seu universo onírico dos Knie. È necessário o acabamento para podermos reagir a este enunciado.

Neste sentido Bakhtin define três critérios claros do acabamento, que pressupõe não mais o limite (como é a alternância), mas a conclusão: primeiro o tratamento exaustivo do objeto do sentido, depois o intuito, a vontade de comunicar deste locutor e por fim as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento



No primeiro fator – o tratamento exaustivo – pressupomos um mínimo de profundidade para suscitar a resposta. Este fator é seguido do Intuito, que determina o tratamento, pois nele encontraríamos a escolha do gênero do enunciado. Por fim as formas realizam a escolha do gênero do discurso. O que poderia parecer preciosismo tem uma função primordial: se no acabamento pressupomos a resposta implícita ao enunciado estes três fatores - o pressuposto da resposta, o meu intuito e a inserção do acabamento num gênero maior - são fundamentais para delimitar o fim do enunciado.

Isso fica evidente em Jorge de Lima que pressupõe suas resposta no leitor (facilmente detectável na montagem do Balé Guaira e sua adesão ao discurso do escritor sobre o império circense dos Knie), ao enunciado visto de dentro e a lógica de seu intuito e adesão a um gênero poético de discurso.

Por fim, completando a tríade de Bakhtin ao enunciado (que começa na alternância e passa pelo acabamento), chegamos a terceira particularidade construtiva do enunciado, que está focada na relação deste com o seu próprio locutor e com os parceiros da comunicação verbal, a Expressividade.

A palavra que participa do discurso de Chico Buarque encontra ressonância dos enunciados individuais de Jorge de Lima, de Edu Lobo (com a melodia da música), dos jornalistas da época do poema e até mesmo dos bastidores de um corte européia do século XIX. Foram destes enunciados que foi construída a dialética de Ludwig para “Sobre Todas as Coisas”, questionando a Margarete o pecado presente em não aceitar sua condição de esposa.

Pela analogia com os textos selecionados de Buarque com a poesia original de Jorge de Lima que é possível ver de onde vieram os versos da música, e não pelo significado das palavras em si. É isto que Bakhtin quer dizer com Expressividade:

“As palavras não são de ninguém e não comportam um juízo de valor. Estão a serviço de qualquer locutor e de qualquer juízo de valor, que podem mesmo ser totalmente diferentes, até mesmo contrários” (Bakhtin, 1992, 309).

A visão da oração como unidade é mais uma vez destruída por uma lógica maior: só na minha relação com meu discurso e na minha relação com os demais parceiros da comunicação verbal é que advém a expressão do meu enunciado. Do enunciado e sua fluência dentro da cadeia da comunicação é que encontro o sentido completo. Portanto não é apenas no texto original de jornal de inspirou Jorge de Lima, ou na história da trupe circense que encontro o seu sentido, mas também, e talvez



sobretudo, no espetáculo, nas músicas, na relação orgânica deste enunciado com todos os demais.

O enunciado, todo seu estilo e sua estrutura seriam determinados pelo objeto do sentido (Circo Knie) e sua expressividade (Poesia / Espetáculo / Música). Essa relação de valor do locutor com o enunciado é fundamental, essa visão do outro e a busca de entonações é que faz dele repleto de um sentido pleno e podemos entender o enunciado de forma muito mais profunda e viva.

Considerações Finais

Parafraseando o próprio Bakhtin, podemos afirmar que as tonalidades dialógicas preenchem o enunciado e levando em conta este emaranhado de reações-repostas aos enunciados outros da comunicação verbal é que conseguiremos entendê-las. Em vez de ver a poesia como seqüências sintáticas de palavras, olhar para a palavra sob três faces é fundamental: sua face neutra, qual ao da “procura da Poesia” de Drummond, que não tem dono; sua face do outro, como a que não me pertence mas pressupõe como eco e por fim a palavra minha, repleta da minha expressividade.

Sendo o Enunciado *“um fenômeno complexo, polimorfo”*, desde que analisado não de forma isolada mas do ponto de vista do autor e da sua relação com a cadeia de comunicação verbal e os demais enunciados, só encontraremos resposta a Jorge de Lima na análise da história que o antecedeu e ao eco dos seus enunciados encontrados tanto em Chico Buarque e como nos demais elementos do espetáculo. O que Jorge de Lima queria que encontrássemos, um pedaço desta resposta está lá, o que pode ser coroado com a visão geral de Buarque para o Circo antevisto pelo Poeta, talvez muito mais elucidativo do ponto de vista de espetáculo que a poesia original. No texto da música “O Grande Circo Místico” o letrista tenta encontrar a totalidade do universo de De Lima que só é possível com o entendimento de toda a cadeia de enunciados que temos agora:

*Não
Não sei se é um truque banal
Se um invisível cordão
Sustenta a vida real*

*Cordas de uma orquestra
Sombras de um artista
Palcos de um planeta
E as dançarinas no grande final*



*Chove tanta flor
Que, sem refletir
Um ardoroso espectador
Vira colibri*

*Qual
Não sei se é nova ilusão
Se após o salto mortal
Existe outra encarnação*

*Membros de um elenco
Malas de um destino
Partes de uma orquestra
Duas meninas no imenso vagão*

*Negro refletor
Flores de organdi
E o grito do homem voador
Ao cair em si*

*Não sei se é vida real
Um invisível cordão
Após o salto mortal”⁶*

Não seria exatamente aí, a luz da lógica do enunciado de Bakhtin, que encontraríamos a resposta a afirmação do texto do alagoano: “*Marie e Helene se repartem todas,/se distribuem pelos homens cínicos,/mas ninguém vê as almas que elas conservam puras*”. Talvez não viam, mas agora vemos o Circo de Jorge de Lima pelos corpos dos bailarinos, pela concepção de Naum Alves de Souza, pelas músicas de Edu Lobo e Chico Buarque e, finalmente, pelo entedimento da lógica do enunciado bakhtiniano: um eco de discursos repletos em si de sentido.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

⁶ Extraído de http://www.chicobuarque.com.br/letras/ocircomi_82.htm



BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*; São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa – Jorge de Lima*. São Paulo: Nova Aguillar, 2000.

Folha On Line – Ilustrada, [Folha Online - Ilustrada - "O Grande Circo Místico" entra em ...;](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38406.shtml)
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38406.shtml>, em 31.10.2003

O Grande Circo Místico (sítio de informações da montagem do espetáculo em 2003),
<http://www.mediamania.com.br/secundarias/circo/pag1.htm>, em 10/11/2003.

Centro Cultural Teatro Guaíra (sítio oficial do Balé Teatro Guaíra),
<http://celepar7.pr.gov.br/guaíra/index.asp>, em 3/11/2003.

Chico Buarque (Sítio Oficial), <http://www.chicobuarque.com.br/>, em 10/01/2005