

O CIRCO MODERNO A PARTIR DE REFLEXÕES SOCIOPOLÍTICAS

Maré Santos de Oliveira¹

O presente trabalho tem a intenção de refletir sobre como o contexto sociopolítico europeu e a visão de mundo branco-ocidental dos séculos XVIII e XIX influenciaram as produções circenses e continuam impactando este fazer até os dias atuais. Assim como buscaremos compreender a participação das artes do circo moderno nos processos de afirmação e propagação dessas cosmovisões e das opressões a elas associadas.

Palavras-chave: circo moderno; circo contemporâneo; circo de horrores.

This work aims to reflect on how the European socio-political context and the white Western worldview of the 18th and 19th centuries influenced circus productions and continue to impact this practice to the present day. It also seeks to understand the role of modern circus arts in the processes of affirming and disseminating these worldviews and the oppressions associated with them.

Keywords: modern circus; contemporary circus; freak show.

1. Introdução

Resultado de experiências pessoais, pesquisas teóricas e vivências práticas, o texto propõe uma análise crítica a respeito das epistemologias, corporeidades e imaginários que compõem as maneiras de se fazer circo no país, destacando as circunstâncias sociopolíticas vigentes à época de origem do circo moderno e sua influência nos processos artísticos contemporâneos.

¹ Artista do corpo, do circo, do teatro e da dança. Pesquisa um fazer circense afro-orientado. É intérprete-criador na Malta Teatro de Nação e na Cia Capuxeta. Atua como animador cultural e artista-educador. Graduação em Licenciatura em arte-teatro, pelo Instituto de Artes da Unesp, e em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Faculdade Cásper Líbero. É uma pessoa trans não-binária. Esta pesquisa faz parte do trabalho de conclusão de curso, realizado na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -. Instituto de Artes.. Orientado por Profa. Dra. Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira. Coorientado por Profa. Dra. Luciane Ramos Silva.

Motivada por experiências pessoais enquanto público, aprendiz e artista de circo, essa pesquisa teve seu início quando me atentei a determinadas ausências nos espaços circenses. Ao assistir a espetáculos de circo, muito me incomodava, em cena, a falta de pessoas, corporalidades e narrativas que se parecessem comigo.

Em um país latino-americano tão diverso culturalmente, me parece problemático que, ainda assim, grande parte das produções em circo se referenciem somente em expressões artísticas europeias, tornando nossa prática circense pouco variada em questão de estética e, muitas vezes, desinteressante e excludente para boa parte da população. Se os espetáculos de circo ainda se desenvolvem a partir de antigas práticas do circo moderno, como supervalorização da técnica, narrativas heroicas, e distanciamento entre público e plateia, e se os corpos presentes nas artes circenses ainda são, em sua maioria, brancos, cisgêneros, magros e sem deficiência, as práticas contemporâneas continuam atuando em modos semelhantes aos realizados na Europa dos séculos XVIII e XIX. E, sobretudo, seguem propagando a visão de mundo branco-europeia que, assim como naquela época, pode oprimir, deslegitimar e excluir narrativas, corporeidades e percepções de outros grupos étnico-raciais.

2. A origem do circo em uma perspectiva sociopolítica

A expressão artística reconhecida como circo moderno tem sua origem registrada no final do século XVIII, em Londres, com a inauguração da Astley's Riding School, em 1768. Neste local, o ex-militar Philip Astley compartilhava conhecimentos adquiridos na Cavalaria Britânica. Além de exercícios militares, os frequentadores desta escola também aprendiam a executar façanhas sobre cavalos. Em 1770, Philip Astley transformou esta escola em uma casa de espetáculos. Após diversas reconstruções e aprimoramentos, o edifício cênico apresentava em sua estrutura central uma pista circular onde eram realizadas as atividades com cavalos. Este espaço em forma de círculo, atualmente, recebe o nome de “picadeiro” e é um dos principais

símbolos do circo moderno².

Além da exibição de movimentos dinâmicos executados sobre cavalos, os animais equinos também atuavam como protagonistas em encenações denominadas hipodramas (ou dramas equestres), que tinham como principal narrativa feitos heroicos de Napoleão Bonaparte e desdobramentos da Revolução Francesa. As histórias narradas pelos hipodramas também contribuíram para a propagação do “ideal romântico de afirmação do eu, em decisiva ruptura com a natureza e a sociedade” (Bolognesi, 2009, p.5).

Tal narrativa, que exalta um heroísmo revolucionário e pressupõe a superioridade humana perante a natureza, por ter sido um dos pontos fundantes do circo moderno, deixou como herança para as artes circenses uma grande valorização das habilidades técnicas e do virtuosismo. Visto que para difundir os imaginários e ideais construídos pela Revolução Francesa, o circo moderno apresentou em seus espetáculos exibições técnicas e proezas extremas, que tiveram um “papel fundamental na construção corporal deste tipo de narrativa” (Oliveira, 2020, p.80).

Com a Revolução Francesa, a sociedade europeia passou a se organizar a partir de novas regulamentações de economia e cultura, o que gerou um grande esvaziamento das feiras em que artistas saltimbancos trabalhavam. Esse processo dificultou a atuação desses artistas, que perderam o local em que praticavam seu ofício. Enquanto isso, ao notar uma certa monotonia em seus espetáculos estritamente equestres e perceber a grande quantidade de profissionais sem espaço para trabalhar, Philip Astley incorporou as atividades dos saltimbancos em suas apresentações. Provocando, ao menos cenicamente, o encontro entre a aristocracia e a plebe (Bolognesi, 2001). Este encontro, que resultou na origem do circo moderno, ocorreu em um momento em que a França, além de suas mudanças políticas e sociais, vivenciava na arte um processo de dualidade, ou até mesmo de conflito, entre a rigidez do clássico e a subversão do romantismo. Se por um lado a arte clássica valorizava a verossimilhança, a arte romântica exaltava a imaginação e liberdade criadora. O drama, enquanto gênero emergente, colocava em

² Para mais informações sobre esse assunto, ver: BOLOGNESI, 2009; MATHEUS, 2016; SILVA, 1996;

oposição o riso e o choro, o corpo e a mente, o ser humano e a sociedade (Bolognesi, 2001). Esta estrutura do romantismo também está relacionada ao contexto histórico, político e social do século XIX e seus desdobramentos, como o surgimento do capitalismo e a expansão industrial (Lievens, 2017b). Dentro do movimento romântico, observamos a expressão desses elementos por meio do desejo pelo impossível, da construção de narrativas que sustentam figuras heroicas e a superioridade humana.

Tendo o corpo como principal ferramenta de seus espetáculos, as artes circenses destacavam movimentos arriscados, feitos impossíveis, exaltando o corpo considerado perfeito em oposição a corpos “imperfeitos”, destacando padrões e acentuando diferenças, colocando o velho e o novo em pontos opostos e exibindo em seus shows a valorização do eu, tão desejada pelo movimento romântico.

Sendo assim, artistas circenses que executam atividades de risco, como acrobatas e aerialistas³, ao superarem seus próprios limites, estariam sugerindo o corpo humano como grandioso, heroico e superior a leis naturais. O picadeiro se transformou em um espaço em que o impossível era realizável, em que a morte é colocada como possibilidade e superada a cada salto bem-sucedido. Dentro da lona, circenses desafiam o fogo, a gravidade e até animais ferozes.

2.1 Entre o “sublime” e o “grotesco”: um retrato do *Eu* e do *Outro* no circo moderno

Enquanto artistas em cena desafiam a gravidade, o impacto com o solo e se colocam em risco em movimentos estritamente calculados e treinados, o público vivencia sentimentos de apreensão, surpresa, calafrio e alívio ao acompanhar a construção do suspense de cada movimentação arriscada. Desta forma, a relação artista-público se modifica ao longo do espetáculo. Se a princípio o público vê os acrobatas como seus iguais, como pessoas comuns ainda que em espaços diferentes, com o desenvolver da apresentação circense acontece um processo de estranhamento e distanciamento entre a plateia e quem realiza o show. Ao gerar surpresa e apreensão

³ Nas artes circenses, “aerialista” é a denominação utilizada para praticantes de acrobacias aéreas, em aparelhos suspensos, como trapézio, lira e tecido acrobático.

no público, as habilidades exibidas por artistas de circo também expõem as diferenças entre quem vê e quem executa. É como se em um determinado momento ao longo da atração, a plateia percebesse sua incapacidade de alcançar o virtuosismo demonstrado pelo corpo dos acrobatas. Quando a situação de risco é superada, a plateia respira em alívio e admiração pela realização da proeza, mas sem se esquecer do valor simbólico de tudo que fora vivenciado (Bolognesi, 2001).

Para Bolognesi (2001), a corporeidade circense pode ser dividida entre o “corpo sublime” e “o corpo grotesco”. O sublime seria este descrito anteriormente, o corpo que após passar por intensos e rígidos treinamentos executa movimentos virtuosos e espetaculares, gerando apreensão, admiração e distanciamento de quem assiste.

Já o corpo grotesco seria, segundo ele, a figura dos palhaços. Após números de habilidades, é comum em espetáculos circenses a entrada de cenas cômicas. Seria este um recurso para diminuir a tensão e relaxar a plateia. Mesmo atuando em oposição aos números virtuosos, para Bolognesi (2001), as cenas cômicas também têm o corpo como grande alicerce, sendo o corpo do palhaço considerado pelo pesquisador como “grotesco”.

Esse corpo, ao contrário do acrobata, não é perfeito e acabado, o que induziria à sublimidade. O corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, pela exploração dos limites, deficiências e aberrações. (...) É um corpo livre das regras da moral, em que predomina a licenciosidade. (Bolognesi, 2001, p.110)

Desta maneira, é possível notar uma dicotomia de corpos no meio circense, os que seriam considerados como “sublimes” e “perfeitos” em oposição aos corpos considerados “grotescos” e “aberrações”. Este último, seria agente de palhaçadas e risos. Se por um lado a excelência dos corpos que se arriscam expressa a superioridade humana e a fisicalidade em sua experiência máxima, a corporeidade dos palhaços, considerada por alguns como grotesca, simboliza aquilo que seria evitado socialmente, aquilo que se quer esconder. O riso e a humanidade estão diretamente relacionados,

pois o riso é subjetivo e nele são projetados valores e hábitos humanos. Segundo o autor supracitado, “o riso (...) tem as seguintes condições para se efetivar: ele é essencialmente humano, é insensível, é um fenômeno coletivo” (Bolognesi, 2001, p.107). O cômico, portanto, não é algo individual, é uma experiência coletiva, baseada em imaginários e convenções estabelecidas socialmente.

E como a sociedade sobre a qual estamos refletindo é a Europa no final do século XVIII e ao longo do século XIX, é possível levantar algumas questões problemáticas a respeito da ideia de “corpo perfeito” e “corpo grotesco”. Em um contexto histórico em que o colonialismo ainda era uma das engrenagens do ocidente e no qual a escravização de pessoas africanas e afrodescendentes ainda era permitida em múltiplos países, essa dicotomia entre o perfeito e o grotesco, entre o *Eu* e o *Outro* só poderia desembocar na opressão de grupos minoritários.

Como exemplo da representação desse “corpo grotesco”, podemos analisar a cena *Monga*, reproduzida por diversas companhias de circo brasileiras. Na cena, interpretada comumente por um homem branco e cisgênero, a personagem Monga é representada como uma mulher-macaco, com trejeitos que a colocam como uma pessoa incivilizada e animalesca. Essa cena clássica utiliza como recurso cômico a aparência de mulheres que apresentam hipertricose, uma condição que provoca grande crescimento de pelos em todo o corpo. No histórico do circo clássico, encontramos a presença de Julia Pastrana⁴, mulher mexicana que manifestava essa condição e passou grande parte de sua vida sendo exposta e humilhada em espetáculos de *freak show*. Nos espetáculos, Julia era chamada de *Monga, a mulher-macaco* (Bezerra, 2014).

Se por um lado o corpo magro, forte, flexível e branco dos acrobatas circenses era considerado ideal e perfeito, o corpo denominado grotesco era aquele que a sociedade europeia compreendia como o *Outro*, representado de forma caricata,

⁴ Julia Pastrana nasceu em 1834, no Estado de Sinaloa, no México. Portadora de Hipertricose e Hiperplastia, Julia Pastrana era atração em circo de horrores, na América do Norte e Europa, e recebia o apelido pejorativo de mulher macaco, além de outros insultos e violências. Após sua morte, em 1860, na Rússia, o corpo de Julia foi embalsamado e exposto no Museu de Anatomia de Moscou, retornando ao México somente em 2013, para ser enterrado.

violenta e irônica. (...) moldado dessa maneira pelo comércio e pela cultura, as formas do Circo tradicional não eram inocentes, nem tão pouco desprovidas de conteúdo. Elas funcionavam como um quadro reforçando uma maneira particular de ver e experimentar o mundo. (Lievens, 2017a).

Deste modo, enquanto o circo moderno, em seu fundamento, contribuía para propagar essa “maneira particular” da Europa hegemônica ver o mundo, esta mesma cosmovisão influenciava as criações circenses. Fazendo dos picadeiros um palco para a exaltação do *Eu* branco, europeu, invencível e superior, e para a humilhação do *Outro* dissidente, subalternizado e colonizado. Essa relação entre oprimido e opressor podia ser observada, no circo, não somente por meio da exibição das corporeidades enaltecidas e na representação das existências rejeitadas, mas também em outras atrações que compunham os espetáculos, como o adestramento de animais. Não é por acaso que os animais escolhidos eram, em sua maioria, aqueles oriundos de regiões colonizadas por países europeus, como elefantes e leões - típicos do continente africano. No documentário *Circo em Transição*, lançado em 2022 pela Cia Fundo Mundo⁵, a artista e pesquisadora Helen Maria comenta:

(...) essa história do circo europeu muito ligado ao militarismo, à burguesia, à aristocracia. Que cria uma narrativa que mostra conquista. E vai construir (...) uma ideia de ‘super-humano’. E a gente pode ver nesse ‘super-humano’ como ele cria uma identificação ao representar a ideia de um povo ou de uma nação, a exemplo do uso e da domesticação de animais selvagens de outras regiões, como um marco de dominação e colonização. (CIRCO... 2022, 20 min.)

Ao serem exibidos em picadeiros europeus, animais selvagens africanos simbolizavam o caráter exótico e inferior atribuído a tudo que era oriundo do continente dominado. De certa forma, é possível afirmar que o domador representava o *Eu* colonizador, enquanto o animal seria o *Outro* colonizado.

⁵ Cia Fundo Mundo é uma companhia brasileira de circo, formada em 2017, e composta somente por pessoas trans. Desenvolvem trabalhos a respeito da transvestigeneridade, por meio da comicidade, teatro e diversas técnicas circenses. Em seu elenco atual estão: Helen Maria, Lui Castanho, Noam Scapin e Vulcanica Pokaropa.

2.2 Circo de horrores: racismo e eugenia nos picadeiros

A construção simbólica pautada na suposta inferioridade de regiões colonizadas foi sustentada em espetáculos circenses não somente por meio da utilização de animais selvagens, como também pela exploração e exposição de pessoas africanas e afrodescendentes. Ao longo dos séculos XIX e XX, eram populares em países europeus, como França e Inglaterra, espetáculos que propunham a exibição de pessoas consideradas dissidentes se comparadas aos padrões estabelecidos pela sociedade europeia da época. Esses eventos, conhecidos como *freak shows*, ou circo de horrores, ofereciam ao público a possibilidade de observar e, muitas vezes, tocar em pessoas cujos corpos eram vistos como anormais. E àquela época, a Europa hegemônica utilizava diversas artimanhas para convencer o mundo de que a normalidade seria representada pelo corpo europeu masculino, aquele mesmo “corpo sublime” (Bolognesi, 2001) exaltado por trapezistas e acrobatas circenses. Desta maneira, portanto, o circo moderno atuou na construção de imaginários sociais tanto ao evidenciar de maneira virtuosa a corporeidade considerada ideal, quanto ao representar ou exibir corpos entendidos como anormais e “grotescos”.

Em um momento em que o racismo deixou de ser justificado pela religião e pela moral, como aconteceu ao longo do período de escravização, e passou a ser defendido de maneira científica e racional (Damasceno, 2008), pessoas africanas eram levadas à Europa para terem seus corpos exibidos ao público burguês, nos *freak shows*, e estudados por cientistas, em museus. Um dos casos mais famosos dentro desse contexto é o de Sara ‘Saartjie’ Baartman. Sara foi uma mulher sul africana, pertencente ao grupo étnico khoi-san, retirada de seu país de origem e transportada para Londres pelo cirurgião inglês Willian Dunlop. Na Inglaterra, Baartman passou a ser exposta como atração de shows de horrores, tendo seu corpo observado, ridicularizado, tocado e analisado por espectadores e cientistas. Além de sua origem africana e de sua pele negra, o corpo de Sara Baartman chamava a atenção do público europeu devido às proporções de seus quadris e o formato de seus órgãos genitais.

O que teve início em espetáculos de circo de horrores culminou em uma trajetória de 5 anos de explorações e abusos contra Sara Baartman, em casas de shows e museus europeus, e mais de um século de objetificação de seu corpo após sua morte. Desdobrando-se em conceitos e afirmações científicas que tinham como objetivo justificar o racismo e as diversas formas de opressão contra povos subalternizados. Justamente o circo, que até hoje é reconhecido por ter o corpo de seus artistas como protagonista de suas apresentações, foi também um dos responsáveis por disseminar uma ideia de dicotomia entre corpos considerados evoluídos e corpos supostamente inferiores.

3. O circo moderno e a cosmovisão europeia

Como abordado anteriormente, enquanto corpos brancos e atléticos de trapezistas e acrobatas circenses eram exibidos em espetáculos de circo como corpos modelo, corpos subalternizados eram representados por palhaços ou expostos em *freak shows*. Essa dinâmica expõe como o circo moderno, com sua supervalorização da virtuosidade em contraste com o “grotesco”, ajudou a propagar a ideia do *Outro* como objeto. Essa condição de contraste entre o *Eu* e o *Outro*, também conhecida como alteridade, não é uma invenção do Ocidente hegemônico. Como ressalta Djamila Ribeiro (2017), ao citar estudos de Simone Beauvoir, a alteridade é algo fundamental ao pensamento humano. Até mesmo nas sociedades primitivas já existia essa ideia de dualidade, pois nenhum coletivo se vê como *Mesmo* sem determinar os que não fazem parte dessa coletividade como *Outros*. Entretanto, utilizar a alteridade como justificativa para oprimir, explorar e violentar aqueles que são vistos como diferentes tem sido uma prática muito utilizada nos processos de colonização, que também são movidos por interesses econômicos.

Essa hierarquização entre *Eu* e *Outro* também pode ser observada em espetáculos de circo moderno na relação entre artista e plateia. Quando a virtuosidade de artistas circenses é colocada em cena como uma corporeidade “sublime” e dificilmente alcançável, é criado um distanciamento entre quem vê e quem executa as acrobacias.

Essa exposição do corpo supostamente perfeito e inalcançável cria a ideia de que o artista que ali se apresenta é um ser superior aos demais. Levando em consideração que estamos refletindo sobre os fundamentos do circo moderno, na Europa dos séculos XVIII e XIX, esses artistas considerados perfeitos e superiores eram, em sua maioria, homens brancos, cisgêneros e sem deficiência. Desta maneira, simbolicamente, o circo moderno e suas ferramentas contribuíram para propagar a cosmovisão europeia de que o *Eu* superior aos *Outros* é o sujeito branco.

Outro fator que aproxima o circo moderno e a cosmovisão europeia, e nos mostra como ambos estão interligados, é a ideia de superação da natureza. Como dito anteriormente, as acrobacias de alto risco se propunham a desafiar leis naturais como a gravidade, o impacto com o solo e, até mesmo, a morte. Além disso, o adestramento de animais também construía o imaginário de que a humanidade seria superior às espécies dominadas.

Portanto, a cosmovisão europeia, a partir da qual o circo moderno foi constituído, tem o desejo de superioridade como uma de suas principais características.

4. Considerações finais

Ao analisar e refletir criticamente sobre a origem do circo moderno, ao final do século XVIII e início do século XIX, traçando relações entre essa expressão artística e o contexto histórico, político e social em vigor na Europa daquela época, é possível entender alguns fatores que estruturaram e continuam influenciando os modos de produção e criação em circo até os dias atuais. Quando compreendemos as circunstâncias político-sociais da Europa naquele momento, e que tais circunstâncias estão diretamente relacionadas a cosmovisão do povo eurocristão, identificamos que o circo moderno teve sua origem em meio a uma sociedade que tinha o colonialismo, o iluminismo, a revolução industrial, o racismo científico e a eugenia como algumas de suas bases estruturantes.

Observando as produções circenses daquela época, percebemos a visão de mundo europeia, assim como seus fundamentos político-sociais, refletidos nas

narrativas e imaginários apresentados. As batalhas de Napoleão Bonaparte encenadas em hipodramas (ou dramas equestres), a supervalorização da técnica em uma tentativa de superar as leis da natureza e de apresentar artistas como super-humanos, a ideia de que algumas corporeidades seriam superiores a outras, o domínio de animais selvagens, assim como a prática de expor pessoas dissidentes ao padrão europeu em *freak shows*, são a cosmovisão europeia expressa nas artes do circo. Assim como essa visão de mundo se refletia no circo, as artes circenses contribuíam para sua propagação. Ambos estão interligados.

Referências

- Bezerra, Eudes. Julia Pastrana: monga, a mulher macaco. *Incrível História*, 25 jun. 2014. Disponível em: <https://incrivelhistoria.com.br/julia-pastrana-monga/>. Acesso em: 11 out. 2023.
- Bolognesi, Mário Fernando. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, v.24, p.101-112, 2001. São Paulo, SP.
- Bolognesi, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo Online*. v.1, n.1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/issue/view/40>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- CIRCO em transição. Direção: Be Zilberman. São Paulo: Cia Fundo Mundo e Purpurina Filmes, 2022 (37 min.).
- Damasceno, Janaína. O corpo do outro. Representações e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso de Vênus Hotentote. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder*. Florianópolis, 2008. Disponível em: https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-do-outro-construc3a7c3b5es-raciais-e-imagens-de-controle-do-corpo-feminino-negro-o-caso-da-venus-hotentote-janaina_damasceno.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.
- Lievens, Bauke. Primeira carta aberta ao circo: a necessidade de uma redefinição. 2017a. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE-2>. Acesso em: 12 out. 2023.

Lievens, Bauke. Segunda carta aberta ao circo: o mito chamado circo. 2017b. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/tag/carta+aberta>. Acesso em: 12 out. 2023.

Matheus, Rodrigo Inácio Corbisier. As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, SP.

Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>. Acesso em: 5 jul. 2023.

Ribeiro, Djamila. O que é: lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017. Disponível em <https://www.sindjorce.org.br/wp-content/uploads/2019/10/RIBEIRO-D.-O-que-e-lugar-de-fala.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2023.

Silva, Ermínia. O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP.