

CIRCO MODERNO: GROTESCO POPULAR

ROBSON SILVA SANTOS¹

RESUMO

O texto traça o percurso do surgimento do Circo Moderno no seio da aristocrática cavalaria inglesa e a introdução de elementos populares em seu espetáculo através da incorporação dos saltimbancos e artistas de feira. O texto propõe que ao aproximar-se do popular, o Circo Moderno adota a estética grotesca que inclui o feio e o bizarro, mas também o onírico e o fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Circo; Grotesco; Sublime

RESUMEM

El texto recorre el camino del nacimiento del Circo Moderno dentro de la aristocrática caballería inglesa y la introducción de elementos populares en su espectáculo mediante la incorporación de mimos y artistas de feria. El texto propone que, por su aproximación con el popular, el Circo Moderno adopta la estética grotesca que incluye lo feo y lo extraño, pero también lo onírico y lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: Circo; Grotesco; Sublime

Frequentemente, o grotesco teatral é situado no cômico, o que não nos é suficiente para uma análise da Estética, na medida que trata como subproduto um elemento enfaticamente vivo em suas potências. (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p.149).

Desde que tive contato com a obra “A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais”, de Mikhail Bakhtin, venho pensando na relação do Circo e a estética grotesca. Em como o grotesco é, ao mesmo tempo, um lugar de partida e de chegada. Em como esta estética foi para onde a linguagem correu quando buscou variar seu público. Por outro lado, permitiu que os circenses fizessem as adaptações necessárias a seus objetivos e interesses sem com isso perder sua identidade.

¹ Artista, produtor, gestor e pesquisador do circo. Diretor Geral da Cadena Produções. Fundador e membro da Producirco - rede brasileira de produtores e gestores de Circo e do Fórum das Artes da Bahia. É mestrando no PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Bolsista Capes.

Claro que aqui me refiro ao Circo Moderno - ou circo tradicional (como é mais usual no meio circense). Este circo que a maioria das pessoas conhece e que percorre cidades armando lonas onde são apresentados espetáculos com participação de acrobatas e palhaços. Este circo pertencente ao imaginário social que surge no final do século XVIII, através da descoberta do inglês Philip Astley, sargento-mor do Regimento dos Dragões, de “que um homem pode se manter em pé no dorso de um cavalo, em uma arena de treze metros” (BOLOGNESI, 2002, p.1) e que se mantém ativo até os dias atuais.

Aqui, sempre que a palavra “circo” surgir de agora em diante, se refere a esta categoria, que constituiu-se a partir da lógica itinerante, a qual definiu, ao longo dos últimos três séculos, sua estrutura, funcionamento, estética e relação com o público. Tratemos brevemente sobre ele.

CIRCO MODERNO

Este circo que a maioria das pessoas conhece tem por terminologia mais comum adotada entre os pesquisadores da área o nome de Circo Moderno. Surgido no século XVIII, “confluindo para ele os artistas das feiras e da *commedia dell’arte* [...]”, de acordo com Eliene Benício (2018, p.33), este estendeu suas atividades até os dias atuais. É dado ao suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley o título de seu criador (BOLOGNESI, 2002; BENÍCIO, 2018). Ele transferiu as apresentações que eram feitas nas feiras/prças públicas para um recinto fechado como apontado por Bolognesi (2003): “[...] O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso [...]” (p.31).

Este circo-espetáculo nasce no seio da aristocrática cavalaria inglesa voltado a um público também aristocrático: “A aristocracia correu para ver as exibições de Astley, que também executava o ‘volteio sobre três cavalos’” (BENÍCIO, 2018, p.58). No entanto, este modelo mostrou-se de pouco fôlego, sendo necessário expandir as atrações:

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente eqüestres, adotou a diversificação da arte dos saltimbancos, já que as novas regras de comercialização da economia (e da cultura) provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um contingente razoável de saltadores, acrobatas, prestidigitadores etc (BOLOGNESI, 2001, p.102).

Astley iria encontrar na feiras de Londres, que passavam por mudanças estruturais, os artistas que o permitiram acrescentar novas atrações ao seu espetáculo. Se dentro do picadeiro se perfilavam ex-soldados com vistosos uniformes militares e saltimbancos e artistas populares oriundos das feiras, o público também crescia em números e fidelidade, encantados

com as “situações antes inimagináveis, como jovens bailarinas evoluindo sobre imponentes cavalos” (BENÍCIO, 2018, p.59).

Fechados em um espaço, com a correspondente cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos famigerados saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo. Ao menos sob a forma de espetáculo, a aristocracia e a plebe se encontraram (BOLOGNESI, 2001, p.102).

Os circos desta época eram fixos, com estruturas iguais aos anfiteatros contendo plateia, camarote, palco, etc². Esta arquitetura só iria mudar muitas décadas à frente. Diante da necessidade de ultrapassar as barreiras encontradas no “novo mundo³”, o circo buscava uma estrutura que facilitasse a montagem e desmontagem permitindo, assim, sua busca por novos públicos. Surgiria então o circo itinerante, que passaria a percorrer pequenas cidades ao encontro do espectador (BOLOGNESI, 2002).

Se por um lado, desejava novos públicos e os artistas de feira eram um caminho direto; por outro havia naquele período um interesse pelas culturas populares impulsionado pelo romantismo. Conforme assinala Bolognesi, o romantismo vai investir no nacionalismo e vai propor que “as marcas de uma nação seriam embasadas nas características e peculiaridades de seu povo. Então, nada mais coerente do que a valorização das culturas populares” (BOLOGNESI, 2002, p.4).

A soma da busca por atingir o ideal romântico de rompimento com valores eruditos com a incorporação de elementos da cultura popular e a busca por um espetáculo capaz de agradar⁴ a públicos diversos, resultou na adoção da estética grotesca.

PORQUE GROTESCO

O conceito em si do grotesco surge entre os séculos XV e XVI, de um termo italiano, grottes, que se referia a um estilo inspirado em esculturas encontradas em grutas romanas recém escavadas.

Victor Hugo é considerado o primeiro a abordar o tema de um ponto de vista estético-filosófico e George Santayana o primeiro filósofo a se ocupar sobre o conceito. No

² O circo de Astley, o *Astley's Royal Amphitheater*, funcionava no *Amphithéâtre Anglois*. Este foi comprado posteriormente por Antonio Franconi que lhe chamou primeiro de *Théâtre Hippique* e depois de *Cirque Olympique* (BENÍCIO, 2018).

³ Aqui nos referimos ao continente americano.

⁴ É comum ouvir circenses, ao se referir sobre uma cena, emitir frases e perguntas como: “o espetáculo agrada?”, “ele é muito bom, viu? agradou todo mundo”. O verbo agradar é comumente utilizado no meio circense sem que isso signifique qualquer demérito. Ao contrário, agradar ou não, muitas vezes, parece ser a única medida para apontar a qualidade da obra artística.

entanto, vários outros pensadores viriam a pensar sobre o tema posteriormente, dos quais destaco dois: Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

Para Santayana, contido na teoria da forma, o grotesco é “um efeito produzido sempre a partir da transformação de um tipo ideal, seja pelo exagero de alguns aspectos, seja pela combinação com elementos externos” (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p.152). Portanto, o grotesco seria algo distorcido, deformado. De certa forma, o grotesco carrega em si uma espécie de crítica social e um rompimento com padrões. Odilon Roble e Raíssa Araújo continuam:

Ainda que se apresente, frequentemente, em uma roupagem cômica, o grotesco possui forte aspecto existencialista, uma vez que se ocupa de representar deformações que são fruto da relação entre aspectos naturais da condição humana e um sistema de normas impostas. Corpo e mente, vício e moral, sagrado e profano, indivíduo e sociedade, tragédia e comédia, vida e morte são aspectos opostos, em princípio, que são intimamente relacionados por meio do grotesco de modo a provocar um aguçamento das sensibilidades (Ibidem, p.152)

No artigo O corpo como princípio, Mário Bolognesi nos aponta que a matéria-prima do espetáculo circense é o corpo do artista: “Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas que dele participam, mas não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco” (BOLOGNESI, 2001, p.103). Falaremos do sublime mais adiante. Por ora, falemos do grotesco a que autor se refere.

É um consenso entre os pesquisadores circenses que, naquilo que se refere aos palhaços e bufões, o circo é grotesco. Analisemos então a questão do cômico e do riso na estética grotesca.

A partir de Bergson, Roble e Araújo vão dizer que “o riso irrompe no reconhecimento de algo estranho ou indevido no aspecto físico ou moral de uma personagem, que faz com que ela, de modo maquinal, atrapalhe a vicissitude dos acontecimentos” (Ibidem, p.156). Bakhtin vai observar que a comédia grotesca, anota que “frequentemente, apresenta personagens hiperbólicas que usam perucas, enchimentos, nariz postiço, entre outros apetrechos” (Ibidem, p.157). Ao trazermos a memória das imagens dos mais conhecidos palhaços da história brasileira como Piolin, Carequinha e Picolino, vamos verificar que essas definições são facilmente verificadas.

Bakhtin (1987) aponta o exagero como elemento importante do grotesco e do riso, do cômico. Principalmente porque o exagero é importante para impedir que o espectador crie empatia com a personagem. Escondendo portanto outros aspectos dramáticos ou trágicos que poderiam se sobrepor ao cômico. Claro que isso tem que ser dosado pelo artista. Vladimir Propp vai concluir que “apenas os pequenos defeitos são engraçados, os defeitos mais graves

podem gerar sentimentos de repulsa e desgosto, o que tende a conduzir o espectador ao sofrimento, e não ao riso” (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p.157)

O GROTESCO ONÍRICO, FANTASIOSO E SUA VIZADO

A imagem das bailarinas sobre o cavalo do tempo de Astley, de um trapezista que corta os céus fazendo cambalhotas aéreas ou um contorcionista expandindo os limites das dobras do corpo, parecem ser representações do sonho, do onírico, o que abordaremos a seguir.

Parto do entendimento de que o sonho, o fantástico, a fantasia, são elementos da estética grotesca conforme apontam Roble e Araújo (2016) ao dizer que “o grotesco pode constituir uma categoria estética própria, capaz de alimentar o cômico, bem como o horror, o fantástico, entre outros” (p.149) e que “na renascença, o grotesco firma-se como um estilo pleno de fantasia e bizarrice que frequentemente evoca o sonho e a loucura (p.150).

Como citado anteriormente, o circo moderno, nascido no seio do romantismo buscava romper com valores eruditos. Neste aspecto, a adoção do grotesco como estética predominante da arte circense coincidia com o ideal romântico, pois este, “é tomado como contraponto da estética clássica, reconhecida por valorizar o lado harmonioso e racional do objeto artístico” (Ibidem, p.150).

Para Patrice Pavis, “o uso que se fez do grotesco, então, não nos transmite uma imagem harmoniosa da sociedade. Pelo contrário, parece desafiar a ordem, denotando um equilíbrio instável entre risível e o trágico” (2008, p. 150).

Claro que há o grotesco que se apresenta como uma inversão de valores, disforme, obscena, quebrando regras e valores da organização social. Este representa um humano, com todos os sentidos, desejante e visceral. A meu ver, a personagem do bufão é a maior representante dessa incivilidade; desta selvageria; desta carnavalização, como apontado por Bakhtin.

No entanto, também há um outro grotesco mais suavizado. Ao analisar os ornamentos grotescos de Rafael nas pilastras das *loggie papais*, Wolfgang Kayser vai apontar que “em comparação com seus contemporâneos, a ornamentação grotesca de Rafael se afigura discreta, inofensiva e alegre; é como se fora particular, fantástico mundo lúdico” (2013, p.18).

Roble e Araújo vão assinalar que “para Kayser, o grotesco pode se manifestar pelo viés do fantástico e do satírico, sendo o primeiro ligado ao universo onírico e ao hibridismo, [...] e o segundo, à crítica do comportamento humano em seu caráter mais deplorável” (2016, p. 153).

No artigo "'Tomai, comei; Isto é meu corpo': a resistência do grotesco", Antônio Vargas Sant'Anna e Karina Pedigoni Segantini, assinalam que "no século XVIII, o novo gosto classicista rejeita o grotesco por considerá-lo algo imaginado, sonhado, fantasiado, fora de motivos reais, sem significado, de mau gosto, distante da inteligência e da verdade" (2008, p.187).

Ao analisar os traços mais característicos do imaginário grotesco e o lugar reservado ao corpo neste, Albertino Gonçalves (2002) afirma que "no universo grotesco, os principais protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte" (p.119). Ele continua:

A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, a bela e o feio, os mundos físico, vegetal, animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante. Qualquer elemento à parte, alienado ou abstracto, carece imersão no caldo da turbulência grotesca (p.122)

Vejamos se não é possível pensar no corpo acrobático circense sob os seguintes termos:

Bruxas ou fadas, gigantes, anões ou mutantes, ogres ou gnomos, bons ou vilões, os heróis grotescos mantêm uma relação estreita, fusionante, com o mundo envolvente. Dominam o vento e o fogo, comandam as águas, movem montanhas, bebem oceanos, navegam, em barcas, nos infernos, sobem, para feijoeiros, as nuvens e colonizam, tele-transportados, as estrelas. (GONÇALVES, 2002, p.126)

E se esta definição do corpo grotesco não combina com nossa imagem da contorção: "o corpo grotesco organiza-se como uma espécie de puzzle fantástico. O corpo é desmontável. Cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar à vontade. O homem não é, portanto, 'feito de uma só peça'" (Ibidem, p.126).

É preciso também considerar a integralidade estética do espetáculo/obra artística. Ao apresentar um grotesco suavizado, onírico, o espetáculo circense contribui para a função do riso. Nas palavras de Gonçalves (2002), no grotesco,

Tudo é risível, nada existe que não tenha a sua parte de ridículo. O riso toma tudo relativo, arbitrário, transitório, efêmero, mesquinho, em suma, vulnerável. Nesta 'epifania do mundo às avessas', nada permanece absoluto, puro ou intocável. Nem Deus nem o Diabo. O riso funciona, assim, como um corretivo potente de toda e qualquer gravidade presunçosa. Túmulo do poder, 'o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida'.

A pluralidade do mundo intrínseca ao puzzle grotesco não só expressa como pressupõe o desdobramento e a fragmentação dos contextos e das identidades. A transição entre mundividências distintas subentende o domínio prático dos respectivos esquemas e imaginários por parte dos actores, que, consoante os campos e as situações, atualizam repertórios, quadros e sistemas de relevância alternativos, ajustando, a preceito, a ação, o entendimento e o sentimento do mundo. (p.128)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espectador de um espetáculo circense não é impactado apenas pelo “maravilhamento”. Há algo mais carnal ligado à relação vida-morte. Parece mover outro lugar no corpo do espectador, diferente da sensação causada ao assistir uma apresentação do Ballet Bolshoi, uma sinfonia de Mozart ou da primeira vez que vislumbra uma paisagem paradisíaca.

É porque o sonho de superar a morte - simbolicamente a maior representante das opressões do mundo - é fundamental ao universo grotesco-onírico circense que ela, a morte, esteja sempre presente. Seja de maneira clara e aberta em nomes de aparelhos (giro da morte, pêndulo da morte, globo da morte) e na superação do risco iminente, seja no sentido simbólico de superar a queda do corpo no equilibrismo ou de objetos nos malabares - nestes últimos, subjugar uma força natural, a gravidade, é uma forte representação de superação de forças sociais opressoras.

Ao evocarmos a imagem de uma jovem bailarina realizando volteios sobre o cavalo no circo, evocamos também outros elementos que compõem a cena: o figurino sensualizado, o riso de disponibilidade, as cores berrantes e contrastantes, brilhos diversos, música e sonoplastia, além da integralidade do espetáculo: que cena veio antes, que cena virá depois.

O circo sempre buscou agradar ao espectador, o que esteticamente significa atenuar o grotesco em seu espetáculo; amenizá-lo de modo a manter suas características populares, agradando ao público mais numeroso e fiel, sem ferir as diversas sensibilidades. Na voz do palhaço Chevrolet:

Quando eu entro pra trabalhar eu olho todo o público. Porque tem público que você usa coisas picantes, piadas picantes, gestos picantes. Outros, não gostam, já acham vulgar. Então, você tem que trabalhar nos dois termos: você tem que trabalhar no termo limpo, como a gente diz, e no termo sujo, porque existe um nível de público pra tudo, entendeu? O público de elite já não gosta de gesto pornográfico, agora o público de vilas já gosta. Você sabe que é o circo o único que junta toda a sociedade, classe baixa, média, alta... é a única diversão que junta todos ao mesmo tempo (BOLOGNESI, 2009, p. 17-18).

O espetáculo do Circo Moderno que perdura até os dias atuais vai representar todas estas questões. Do hibridismo que:

[...] materializa a ideia de um corpo humano que não reconhece fronteiras e não estabelece limites físicos e morais entre os seres, propiciando transfigurações e metamorfoses (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p. 154-155).

E, ao mesmo tempo, uma representação da realidade, subjugando-a no nível inconsciente do imaginário social. Nas palavras de Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22)

Aqui defendo a perspectiva sob a qual esta parte do espetáculo circense se insere no registro do sonho, do onírico, do fantástico e da fantasia. Um número de contorção ou o salto do trapezista que passa de lado a outro, não é apenas acrobacia pura e simples, é preciso considerar os demais elementos na cena. Não há ali apenas a performance física-corpórea. Há também os demais elementos que trazem informações ligadas ao grotesco. Sejam os maiôs e *collants* extremamente recortados, sensualizados, trazendo o aspecto sexual para a cena, sejam as cores aberrantes, a música, a sonoplastia, a “algazarra”, tudo nos leva, em nossa perspectiva, para um universo mais de sonho que sublime.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Editora HUCITEC, 1987.

BENICIO, Eliene. Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980 -2000. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circos e palhaços brasileiros / Mario Fernando Bolognesi. - São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. “O circo ‘civilizado’” [comunicação]. In: VI INTERNATIONAL CONGRESS OF THE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (Brasa), Atlanta, Geórgia (EUA).

_____. O corpo como princípio. TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia, 24(1), 2001, p. 101–112. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100007>

_____. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Campinas-SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas. 1993.

ECO, Umberto. História da Beleza. Trad. Eliana Aguiar. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GONÇALVES, A. (2002). O delírio da disformidade. O corpo no imaginário grotesco. Comunicação E Sociedade, 4, 117–130. [https://doi.org/10.17231/comsoc.4\(2002\).1286](https://doi.org/10.17231/comsoc.4(2002).1286)

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. 2. ed. Trad. De Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

KAYSER, Wolfgang Johannes. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUMMES, Julia Maria; DAL BELLO, Márcia Pessoa; DAL BELLO, Ubyrajara. Reflexões sobre o conceito de belo e sublime estendendo-se a arte contemporânea. Revista da FUNDARTE. Montenegro, p.01-21, ano 20, nº 41, Abril/Junho de 2019. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 30 de junho de 2020.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROBLE, O. J.; ARAÚJO, R. G. de S. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 148–159, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15786>. Acesso em: 4 dez. 2022.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. São Paulo: Unesp, 2005.

VARGAS SANT'ANNA, A.; PEDIGONI SEGANTINI, K. "Tomai, comei; isto é meu corpo": A resistência do grotesco. DAPesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 185-196, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008185. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15359>. Acesso em: 15 jul. 2023.