

O NOVO-VELHO CIRCO

The new-old circus

Mario Fernando Bolognesi¹
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Resumo: O “novo circo” é estudado à luz da história das artes circenses. As aproximações e conflitos do circo com o teatro apontam para dois princípios básicos de construção dos espetáculos: a montagem de atrações, para o “circo tradicional”; a adoção do princípio da verossimilhança, para o “novo circo”.

Palavras-chave: Circo tradicional; Circo novo; Montagem de atrações; Verossimilhança.

Abstract: The "new circus" is studied in the light of the history of the circus arts. The rapprochement and conflicts of the circus with the theater indicate two basic principles of construction of the spectacles: the montage of attractions, to the "traditional circus"; the adoption of the principle of verisimilitude, to the "new circus".

Keywords: Traditional circus; New circus; Montage of attractions; Verisimilitude.

¹ UFBA – Universidade Federal da Bahia, Professor Visitante junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; UNESP - Universidade Estadual Paulista, Professor Colaborador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes; Pesquisador do CNPq.

Apontamentos históricos

Desde que se constituiu como espetáculo, no formato moderno do termo, no final do século XVIII, o circo vem despertando o interesse de uma ampla gama de artistas, em diversas linguagens. No campo das artes plásticas o circo encantou e inspirou artistas das mais díspares tendências. O ensaio de Starobinski (1970) apresenta um apanhado crítico da aproximação dos artistas plásticos com o circo. Chaplin, Irmãos Marx, Fellini, Bergman e vários outros cineastas produziram obras significativas com o tema do circo. Dado o seu potencial cênico contrário ao ilusionismo, encenadores teatrais do início do século XX, que buscavam o rompimento com a cena realista, não escaparam ao seu encanto. Diretores, cenógrafos, iluminadores e atores foram buscar nele motivos para a criação teatral. Os românticos, de um modo geral, se apaixonaram pela arte circense e se tornaram frequentadores assíduos das casas de espetáculos de circo. Os simbolistas, um pouco depois, também viram no circo, e em especial no palhaço, signos quase que privilegiados para suas aspirações em torno de uma poética voltada ao etéreo e ao inefável, a exemplo de *O Barracão de Feiras*, de Aleksandr Blok, e *Aquele que Leva Bofetadas*, de Leonid Andreiev.

Com o teatro dos gêneros ditos menores, o intercâmbio com o circo foi dos mais intensos. As artes circenses sempre estiveram presentes no Teatro de Feira de Paris, antes mesmo de o circo moderno dar seus primeiros passos. As atrações das feiras foram decisivas para a formatação futura do espetáculo circense.

Na outra via desta mesma mão, o circo também encontrou no teatro muitas possibilidades de ampliação de seu espetáculo. Esquetes, mimodramas e hipodramas, desde a formação do circo, compuseram o conjunto apresentado no picadeiro. O espetáculo consolidado por Philip Astley em seu Anfiteatro londrino, em 1769, era composto, primordialmente, de números equestres, na modalidade volteio (HOTIER, 1995, p. 52). Após a mudança temporária de Astley para Paris, onde encontrou outro empreendedor de espetáculos de variedades, Antonio Franconi, o espetáculo com cavalos acoplou-se às variedades dos saltimbancos, dos artistas das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *Commedia dell'Arte*, de adestradores de animais domésticos e selvagens, etc. Isto é, o espetáculo de variedades e atrações manteve, desde seus primeiros tempos, um relacionamento estreito com o fazer teatral, especialmente aquele praticado nos tabladados, nos teatros das feiras parisiense e nos bulevares.

Depois de 1789, especialmente com a Restauração, as investidas napoleônicas e a consolidação da imagem do Imperador induziram o espetáculo circense a tratar desses temas históricos. Cavalos, feras amestradas das mais diversas partes do mundo, dominadas pelo homem, números os mais variados, encenados com figurinos alusivos a lugares conhecidos (quase sempre, conquistados) eram material adequado e mais do que suficiente para a criação dos hipodramas históricos, espetáculos grandiosos que abordavam as proezas do conquistador. O que estava em jogo era a consolidação de uma classe social que ascendeu ao poder e a correlata ideia de nação por ela defendida. O circo e seu espetáculo, que em seus

primórdios eram direcionados ao público burguês, foram ferramenta espetacular de tamanha façanha.

No século XX, acompanhando o movimento geral desencadeado pelas vanguardas artísticas, as artes circenses passaram por um processo de depuração técnica e artística, em busca das especificidades, quase que abstratas, de seus elementos mínimos e identitários. Esse movimento foi desencadeado especialmente pelas iniciativas soviéticas e se estenderam a todos os cantos. Sob o regime soviético, o circo passou a investir na criação de novos números, a experimentar e aprofundar aqueles já conhecidos, a exemplo do adestramento de animais, agora à luz dos avanços da psicologia de Pavlov e o condicionamento clássico. Foram priorizadas as habilidades humanas, voltadas à exposição plena do corpo, de forma a consolidar um formato de espetáculo no qual prevalecia o virtuosismo. Os movimentos de vanguarda, especialmente na Rússia, a partir do cubo-futurismo, deixaram obras que se inspiraram no universo circense e nas feiras. O intuito estético era o de se distanciar do teatro naturalista e psicológico, predominante nos palcos russos, no início do século XX. Vladimir Maiakovski, em trabalho conjunto com o encenador Vsevolod Meyerhold, escreveu várias peças a partir da estrutura espetacular circense, tais como Campeonato universal da luta de classe; Moscou em Chamas e Mistério Bufo. O procedimento apropriado a esse intuito era o da montagem de atrações, incorporado e expandido nos escritos teóricos de Eisenstein. O texto Métodos de Montagem, do cineasta, fundamenta-se na montagem de atrações (e/ou variedades) próprias ao circo, ao teatro de variedades, ao *music-hall*, ao *vaudeville*, à

ópera cômica, etc, formas cênicas praticadas no Teatro de Feira (EISENSTEIN, 1977, p. 72-83). O princípio da montagem de atrações foi alçado à condição de norteador estético para a construção do espetáculo, mantendo e aprofundando o teor épico, essencialmente comunicativo.

Os artistas soviéticos retomaram a aproximação das artes circenses com o teatro e a dança. Evidentemente, como visto anteriormente, essa aproximação já era velha conhecida do circo, desde o século XIX. O diferencial, no entanto, está na distância entre o modelo heróico e melodramático dos espetáculos do XIX (especialmente os franceses) e o mote abstrato das vanguardas do XX, que investiram na ruptura dos atos teatrais, que se ancora em uma noção de tempo contínuo da história.

Os movimentos soviéticos das décadas iniciais do século passado sofreram duro golpe com a chegada triunfal do realismo socialista como ideologia dominante. As experiências cessaram e a linguagem realista voltou a imperar. Ela dificultava sobremaneira o tratamento abstrato da cena. O resultado desse processo foi o retorno, no teatro, da encenação realista/naturalista, desta feita, com ênfase na imagem idealizada do proletariado soviético.

O circo soviético continuou a investir nos avanços técnicos e artísticos específicos, mesmo porque, de acordo ainda com os ideais do realismo socialista, eles permitiam difundir a ideia da supremacia do “homem” ante os limites físicos, biológicos e naturais enfrentadas no cotidiano. O espetáculo da superação veio, de forma indireta e simbólica,

ao encontro da difusão de um homem soviético superior, que rompeu, ainda que idealmente, com a dominação, a diferenciação de classes e a alienação capitalista.

No Brasil, a partir dos anos de 1980, diversos grupos teatrais incorporaram a linguagem circense em suas montagens, com o claro intuito da renovação da cena. (COSTA, 1999). Esta tendência vem se apropriando de todas as modalidades artísticas do circo (trapézios, tecidos, acrobacias, equilíbrio, malabarismo etc.) e, principalmente, do palhaço. Tal processo se acirrou a partir da criação de escolas de circo. As escolas abriram as portas do ensino das artes circenses para além dos nascidos sob a lona, provocando uma ruptura com o modo de transmissão da memória oral, tal como praticado pelas famílias e companhias circenses itinerantes. Esse processo não tardou a selar (ou a tentar, pelo menos) uma distinção polêmica, formulada em termos de contraposição entre o chamado “circo tradicional” e o “novo circo” e, mais recentemente, “circo contemporâneo”.

As escolas de circo passaram a ser os polos principais de contato do circo com as outras linguagens artísticas. A formação familiar, que encaminha os filhos de circenses para as diversas lides, dentro e fora do picadeiro, de certa forma estimula um olhar apurado para dentro de si. As escolas abrem possibilidades de aprendizado para os mais diversos interessados e comumente direciona os aprendizes a determinadas especialidades artísticas. A complexa produção que envolve a atividade circense – do espetáculo em si aos cuidados com a casa (lona) que o abriga, bem como o envolvimento externo com a cidade e os diversos mecanismos de venda do espetáculo – nem sempre é atendida pela

formação recebida nas escolas de circo. Esta realidade vai requerer outras formas de organização, pois as conhecidas pelo mundo circense são, agora, insuficientes. Os formados pelas escolas (boa parte deles oriundos do meio teatral e da dança) não se contentam ou se vêem realizados artisticamente por intermédio das organizações empresarial e familiar. Os modelos conhecidos e praticados em seus meios de origem, particularmente o cooperativado, terminam por acolher também o fazer circense. Com isso, a atividade circense, no Brasil, experimentou (desde as duas últimas décadas do século XX) outras formas de realização, especialmente a formação de grupos, que passam a explorar lugares e modalidades diversas da ação circense: praças, ruas, galpões, escolas, centros culturais etc.

Esse fenômeno razoavelmente recente na história das artes circenses brasileira agrega domínios técnicos e artísticos de outras linguagens. Espetáculos roteirizados tornaram-se realidade. No geral, eles abandonam a linguagem épica e comunicativa, fundada na montagem de atrações, em nome de um perfil expressivo próximo à matriz dramática, quando o enredo e a encenação prevalecem sobre o virtuosismo circense. Igualmente, as inovações tecnológicas das artes do espetáculo são absorvidas, especialmente a cenografia, a indumentária e a iluminação. Algumas funções são suplantadas, como o Mestre de Pista; outras são revistas e rearticuladas, como a do palhaço. Além de executar determinadas habilidades, o artista deve também assumir a função de intérprete de papéis.

Estórias contadas

A denominação de “novo circo” surgiu na França, nos anos de 1990, para destacar o movimento de artistas circenses que saíram às ruas, na década de 1970, motivados pelos ideais de maio de 1968.

A partir de 1974, ano do surgimento das escolas Annie Fratellini e da École au Carré, de Alexis Gruss e Silvia Monfort, reconhecidas como as primeiras escolas de circo da Europa Ocidental, teve início um movimento de renovação das artes circenses. O intuito das escolas era reestruturar e não somente passar adiante os fundamentos do circo. Esse movimento de artistas era guiado pela percepção segundo a qual a arte circense, tal como praticada no âmbito da lona, era vista como algo em constante processo de perdas: perda de memória, de respeito social, de imaginação, de ética profissional, atributos que, de acordo com a geração das escolas, levavam a uma falência crônica.

Os artistas do “novo circo” selaram rupturas com as dinastias circenses, na França. Rejeitando a lona e tudo o que ela envolve, eles se apresentavam nas vilas, ruas e praças, à maneira dos saltimbancos, com espetáculos que mesclavam circo, dança e teatro. Tal movimento estabeleceu rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional.

Em *A Transfiguração do Circo*, Jean-Michel Guy (2001) aponta alguns tópicos que demarcam a ruptura com o “circo tradicional”:

- a) o desaparecimento de números de adestramento de animais selvagens;
- b) a redução do envolvimento com o picadeiro e

- c) a adoção de uma nova dramaturgia;
- d) a multiplicação de estéticas, portadoras de novas representações do homem e do mundo social.

Segundo o autor, a primeira ruptura aconteceu porque a humanidade não tem mais a vocação de dominar a natureza e os animais. A barbárie do capitalismo aplicada à agricultura parece desmentir tal assertiva, haja vista a expansão predatória das fronteiras agrícolas no mundo, em especial na Amazônia. Para além de dominar, o movimento expansionista do agronegócio almeja a destruição.

Mas, retornando aos aspectos artísticos e históricos do movimento em torno do “novo circo”, a partir dos anos de 1970 organizações não governamentais iniciaram campanhas contra a presença de animais em diversas atividades humanas, especialmente nos circos. O Cirque Plume, da França, em 1992, criou o espetáculo *No Animo Mas Anima*, que se tornou uma espécie de manifesto contra o uso de animais em espetáculos. O Cirque du Soleil, fundado em Montreal em 1980, sem levar o ato como uma forma de manifesto, também optou por não trazer animais aos seus espetáculos.

Os novos circenses optaram pelo abandono do picadeiro e da lona, em benefício de outros dispositivos cênicos. Isto, segundo Jean-Michel Guy, é uma declaração radical contra o tratado tradicional da raiz do circo, o picadeiro. Os grupos engajados em torno do “novo circo” não deixaram de ser uma forma de reviver a memória do ideal comunitário do circo moderno, onde sempre existiu o agrupamento e a concentração de várias artes.

Na dramaturgia, ocorreu a ruptura mais significativa em relação ao “circo tradicional”. Segundo o autor, nos espetáculos orientados pela “tradição” há uma justaposição sequencial de números e não há entre eles uma linha de coerência. O apresentador e as entradas de palhaços são o fio condutor que fazem a junção das peças separadas do espetáculo. O estilo musical e os códigos visuais asseguram a unidade estética do todo. Assim – sempre de acordo com o autor citado - a estrutura “tradicional” do espetáculo circense é uma sucessão descontínua de performances independentes, curtas e autônomas. O artista “tradicional” pode apresentar o mesmo número em diferentes espaços e situações. O “novo circo” buscou uma forma lógica, com continuidade entre os números; passou a experimentar sequências do tipo literárias ou teatrais, com histórias ou adaptações de textos. Outras experiências se sucederam, menos lineares e com mais complexidade, buscando unidade estilística com luzes, som, coreografia, em sintonia com um enredo central.

O “novo circo” francês – ainda de acordo com Guy - propôs uma variedade de representações do mundo, correspondendo a uma grande diversidade de públicos. Representou e representa novas categorias sociais, traduzindo em formas dramáticas e estéticas as aspirações e conceitos da vida em sociedade. Esta é, provavelmente, do ponto de vista estético, a mais significativa distinção entre as artes circenses praticadas na lona itinerante e o chamado “novo circo”: o anseio de representar o mundo, enquanto o denominado “tradicional” buscava apenas a diversão. Pode-se, pois, afirmar que o intuito de “representação do mundo”, almejado pelo “novo circo”, impõe uma necessidade de

coerência interna ao enredo e à encenação, aproximando-o da categoria do verossímil. O “circo tradicional” não tem na verossimilhança sua sustentação estética – ele pauta-se pelo princípio da montagem de atrações, uma prática comum entre os espetáculos de matriz popular. Matrizes poéticas e estéticas distintas e divergentes alimentam as duas modalidades de expressão circense.

As atrações

O formato “tradicional” – deve-se lembrar – incorporou uma extensa gama de formas cênicas, que adotam, em graus diferenciados, o princípio da verossimilhança. Os grandes exemplos são os hipodramas e as pantomimas. No campo específico das atrações, e levando-se em conta as investigações de Eisenstein, observa-se que uma montagem não se restringe a uma sequência de números, desprovida de qualquer ordenamento. Primeiramente, deve-se considerar que a música exerce papel fundamental na organização do espetáculo, pontuando tensões e relaxamentos, tempos e ritmos acelerados e moderados, sempre visando o ato comunicativo que tem o público como parte integrante do espetáculo.

Além da música, que assegura a temporalidade do espetáculo de atrações, a organização dos números obedece a um critério de espacialidade, alternando entre o nível zero do picadeiro e as alturas da lona, com os artistas em aéreos. Tempo e espaço, portanto, são critérios fundamentais para a concepção de um espetáculo exclusivo de atrações. Ambos, contudo, obedecem a critérios de expectativas emocionais a serem instigadas na plateia, que oscilam entre o risco extremo, inerente ao sublime, e o relaxamento completo operado

pela comicidade sintética dos palhaços no espetáculo circense.

Sylvestre Barré-Meinzer (2004, p. 84), que prefere o termo “circo clássico”, ao invés de “circo tradicional, aponta que o número circense é um ato de comunicação. Enquanto tal, ele parte de uma situação estável, em direção ao desregramento ou ao desequilíbrio. Ele ocorre em um tempo e espaço finitos, almejando a inteligibilidade imediata. Resumidamente, os números de atrações apresentam três sequências principais: 1) estado inicial; 2) introdução de um fator perturbante, com dramatização crescente; 3) controle da perturbação.

No tocante à totalidade do espetáculo, Barré-Meinzer afirma que o circo coloca em jogo situações, comportamentos e categorias classificatórias por oposição: cultura e natureza; doméstico e selvagem; repulsivo e atrativo; animal e humano, entrelaçando-se ao exótico, primitivo, histórico, etc. O autor recorre a Pierre Bourdieu que aponta a preferência do público pelo circo e pelo melodrama, se comparado ao teatro e à dança, devido ao fato de serem menos formalizados, menos eufemísticos e por oferecerem satisfações diretas e imediatas. Além das composições eloquentes de cenários, indumentárias, música e da atuação dos artistas, a inserção da comicidade, pela via da sátira e da paródia, aproximam o circo (assim como o music-hall e outras manifestações de variedades) ao sentido do mundo social ao avesso, tal qual ocorre nas festas (BOURDIEU, 2008, p. 37).

O “novo circo”, opostamente, apóia-se no ato expressivo e o público deve colocar-se na quietude para apreender os sentidos que

emanam da cena verossímil. Ele almeja a produzir sentidos a serem absorvidos pela platéia; o “tradicional”, no tocante às atrações, produz sensações, que transitam entre o sublime e o grotesco. Este último é performativo; o “novo”, representativo.

As aproximações e apropriações que se notam entre as cenas teatrais e os espetáculos de circo têm na história dessas formas expressivas sua base de apoio. Para os espetáculos de atrações, o princípio da montagem encontra enraizamento nas formas espetaculares populares e comerciais, quando o caráter épico e comunicativo prevalecem. O “novo circo” optou por um retorno ao realismo cênico com vistas a alçá-lo à condição de obra de arte, seguindo os padrões da estética cênica dominante.

Recebido em: 16/06/2018

Aceito em: 24/08/2018

Referências Bibliográficas

- BARRÉ-MEINZER, S. **Le cirque classique, un spectacle actuel**. Paris: L'Harmattan, 2004.
- BOLOGNESI, M. F. 1905 - As cidades de Maiakovski. **Urdimento** (UDESC), Florianópolis (SC), v. 1, n.6, 2004, p. 34-43.
- BOLOGNESI, M. F. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo Online** (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 1, 2009, p. 1-13.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Crítica social do julgamento. São Paulo : Edusp ; Porto Alegre : Zouk, 2008.

COSTA, E. B. A. **Saltimbancos urbanos.**

A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. São Paulo: ECA/USP, 1999. Tese de doutorado.

EISENSTEIN, S. Methods of montage. In : **Film Form.** Essays in film theory. San Diego; New York; London: Harvest Book; Harcourt; Helen and Kurt Wolff Book, 1977, p. 72-83.

GUY, J-M. La Transfiguration du Cirque. **Théâtre Aujourd'hui**, n. 7 – Le Cirque Contemporain, La Piste et La Scène, Paris, 2001.

HOTIER, H. **Cirque, communication, culture.** Bourdeaux: Presses Univeristaires de Bourdeaux, 1995.

STAROBINSKI, J. **Portrait de l'artiste en santimbanque.** Paris: Camps-Flammarion, 1970.