

O CIRCO “CIVILIZADO”¹

*Mário Fernando Bolognesi*²

Universidade Estadual Paulista

1

No Brasil, nas últimas duas décadas, as artes cênicas têm investido na aproximação do circo com o teatro. Grupos e diretores teatrais passaram a adotar a linguagem circense como recurso cênico. Por outro lado, motivadas talvez pelos impulsos dados pelo Cirque du Soleil, as artes circenses também têm buscado no teatro e na dança formas de inovação.

Quanto ao circo, essa aparente novidade não é tão nova assim. O fator teatral, desde o surgimento do circo moderno, no século XVIII, esteve presente no circo. Houve, todavia, um certo depuramento das especialidades circenses. Contudo, constatar as especificidades do circo não implica em separá-lo do teatro, a ponto de coloca-los em terrenos díspares.

O circo é resultado da conjunção de dois universos espetaculares até então distintos: de um lado, a arte eqüestre inglesa, que era desenvolvida nos quartéis; de outro, as proezas dos saltimbancos. A nova sociedade mercantil emergente no século XVII, na Europa, provocou o esvaziamento das práticas culturais das ruas e das praças. (Burke, 1989, p. 270 e seguintes) Concomitantemente, a aristocrática ordem militar transferiu seu domínio sobre o cavalo para o ambiente comercial, após Phillip Astley, um sub-oficial da cavalaria inglesa, descobrir que um homem pode se manter em pé no dorso de um cavalo, em uma arena de treze metros. Tão logo se formou, tal modalidade espetacular expôs sua própria contradição. Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente eqüestres o espetáculo circense adotou a diversidade da arte dos saltimbancos, uma vez que as novas regras de comercialização da economia e da cultura provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um número razoável de artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, engulidores de fogo, etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo.

1 Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), em Atlanta – Georgia (EUA), no período de 4 a 6 de Abril de 2002. Ela recebeu o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da FUNDUNESP – Fundação para o Desenvolvimento da Unesp.

2 Departamento de Filosofia – Faculdade de Filosofia e Ciências – Unesp, Campus de Marília (SP)

Os circos fixos da época de Astley, no final do século XVIII, eram lugares cênicos similares ao teatro de ópera, com platéia, frisa, camarotes, etc. Diferiam, no entanto, quanto ao espaço de cena: para o circo prevaleceu a circularidade do picadeiro, mesmo quando adotou um palco; para a ópera, a frontalidade da cena italiana. As semelhanças arquiteturais, no entanto, se dissiparam diante das exigências cotidianas. O circo foi ao encontro de novos públicos, em pequenas cidades, o que demandou a procura de uma estrutura que facilitasse sobremaneira o montar e o desmontar da casa de espetáculos. (Hotier, 1995, p. 130)

Além das semelhanças arquiteturais, o circo se assemelha à ópera na expressão das emoções. Ambos, com efeito, são espetáculos que se voltam às sensações. As inserções musicais são intensas e sugerem ambientes emocionais. O espetáculo circense obedece a uma seqüência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria, etc.

No circo, a associação de um enredo aos exercícios e números não inviabiliza o reconhecimento da proeza corporal como sendo a base das artes do picadeiro. A transgressão do natural e a realização do impossível terminam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia cênica, neste caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano. A proeza delimita o extraordinário. A educação corporal dos artistas de circo induz à realização de atos irreconhecíveis no cotidiano. Esta educação de extremo requinte técnico, no entanto, visa a exploração de sentimentos e emoções do público. E, também aqui, a aproximação com a ópera salta aos olhos. No circo, o corpo; na ópera, a voz e suas potencialidades incomuns. Em ambos, a interpretação depende da potencialidade corporal, num caso, e vocal, em outro.

Além da comparação com a ópera, desde os seus primórdios o circo buscou valores simbólicos para sua cena. Quando nele prevaleciam os exercícios com cavalos, a ação eqüestre possibilitou as montagens dos hipodramas. Com estrutura próxima ao melodrama, o cavalo possibilitou uma ação feérica com combates e galopes, enfatizando o confronto entre heróis e vilões, sob o efeito permanente da música a complementar o ambiente emocional do espetáculo. Com isso, as campanhas militares de Napoleão puderam ser refeitas sob a forma de um espetáculo grandioso, voltado ao emergente burguês. Em 1824, o circo de Astley montou um espetáculo denominado *A batalha de Waterloo*, de autoria de J. H. Anherst. Salvo equívoco, o nome diz tudo.

Em 1831, baseado em poema de Lord Byron, H. M. Milner concebeu aquele que se tornou o marco dos hipodramas: *Mazeppa*. A força impulsiva do romantismo contaminava o espetáculo, enfatizando sobremaneira o aspecto selvagem do cavalo em terras orientais. (Saxon, 1975) Naquele momento abriam-se as portas para a exploração do exótico e os olhares dos diretores de circo foram muito além dos limites da Europa. Países longínquos foram alcançados, como China e Índia, e a estratégia originalmente experimentada com o cavalo (e aprovada) estendeu-se a outros animais,

especialmente os selvagens. As florestas eram o reino do obscuro e do incerto e elefantes, leões e tigres passaram a ser os símbolos máximos do incógnito que, obviamente, eram dominados pelo explorador europeu. Assim, também no circo a história se revestiu de sua correspondente espetacularidade.

O drama, enquanto tal, com diálogos em prosa, não ocupava ainda a arena circular da nova forma de espetáculo. Em Londres, o monopólio por este tipo de teatro era almejado pelo Drury Lane e pelo Convent Garden, palcos que prepararam um tipo específico e fundamental para o circo: o clown. Em território francês o direito de representação dialogada também se restringia a umas poucas casas de espetáculos. Os circos, tanto na Inglaterra como na França, deveriam se contentar com outras formas de entretenimento público, com predomínio da música e dos movimentos corporais. Com isso, pantomimas, burletas e balés com ação foram explorados, aliados, evidentemente, à principal figura do circo de então, o cavalo.

A partir da segunda metade do século XIX, o cavalo perdeu o seu posto de “imperador do espetáculo”. Assistiu-se, então, ao triunfo da acrobacia e, com isso, estava aberta a trilha que possibilitaria a busca do sentido do espetáculo circense na ação corporal.

Mas, o espetáculo nascido naquela oportunidade e que, em suas características gerais, se mantém até os dias de hoje é apenas demonstração de habilidades? Certamente, não. Para este espetáculo, além das habilidades, concorrem pelo menos outros seis elementos: coreografia, música, indumentária, efeitos de luz, linguagem falada e animais selvagens. Se considerarmos que o espetáculo é antecedido pelas mensagens dos cartazes e da propaganda, então um oitavo elemento deve ser considerado. Todo esse complexo sustenta a concepção do circo como uma linguagem multimídia. (Bouissac, 1970)

A literatura tem na língua a sua base; a música, nos sons; a pintura, nas cores, traços e formas. Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas dele participam, mas não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma *coisa*, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O público presencia a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é “interrompido” e o público é acometido pela descontração da performance dos palhaços. O corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco. Espetacularmente, ele se desnuda para revelar toda a sua potencialidade. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, no momento seguinte, com o riso dos palhaços. O corpo

sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo, assim, trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular.

No contexto do embate com os clássicos, os românticos franceses do século XIX enfatizaram sobremaneira a quebra das rígidas normas de criação artística. Os românticos clamavam pela liberdade de criação, dando espaço total ao exercício da imaginação. Neste quadro, a absorção dos opostos seria incentivada e o riso e as lágrimas deveriam participar da cena em pé de igualdade. Os românticos defendiam uma visão de subjetividade que extrapolava o terreno aparentemente seguro do raciocínio, próprio dos clássicos. Mais ainda: eles buscaram na sensualidade a expressão de um eu subjugado às imposições sociais.

No outro pólo, sintonizando-se, ao menos parcialmente, com o espírito revolucionário, houve uma investida razoável dos românticos em torno do nacionalismo. 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. Essa “nostalgia primitivista do romantismo” foi a principal responsável pela “expressão espontânea do gênio da comunidade”. (Starobinski, 1970, p. 22)

O espetáculo circense cumpria, para os românticos, alguns dos principais tópicos de sua luta poética: abolição da rigidez normativa dos gêneros; exaltação do nacionalismo; valorização do espetáculo dos saltimbancos; afirmação de uma imagem de homem que se sobrepõe e vence os limites do possível; adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo.

A exploração do inusitado, com o conseqüente desafio diante dos riscos, ignorava as barreiras entre o trágico e o cômico, entre o sério e o risível. O circo incorporou elementos contrários em um mesmo espetáculo, que não se pautava por atos intelectualistas. No espetáculo circense a palavra tem lugar secundário e a sensualidade ganhou destaque. Isso era executado tanto a partir da exibição bem acabada de um corpo perfeito em sua forma e desempenho acrobático - um corpo, portanto, sadio e ativo - como também pelo corpo disforme e desajustado dos palhaços.

O circo também despertou a atenção dos românticos porque reservou à mulher um lugar de destaque. Com ele, desfazia-se o mito da fragilidade feminina. O espetáculo circense soube conciliar o corpo feminino e seu erotismo com os “fantasmas os mais etéreos da sensibilidade romântica”. (Auguet, 1974, p. 27) Não foi apenas a amazona que despertou o fascínio do público embevecido, guiado pelos novos ideais românticos. No espetáculo (e nele somente), através da dançarina, da mulher acrobata, da domadora, etc., parecia aflorar a condição de independência da mulher. A mulher, no espetáculo, vencida o impossível. Aquilo que a luz do dia não permitia, o público encontrava plenamente realizado sob a luz artificial nos picadeiros.

No espetáculo circense as sensações da platéia oscilam entre o arrepio diante do possível fracasso do ginasta e a gargalhada revitalizadora provocada pelos gracejos desmedidos dos palhaços. Com isso, o espetáculo se desloca facilmente entre a morte e o riso. (Auguet, 1974, p. 7) Não se trata, entretanto, de uma morte espetacular. Ela está presente, enquanto possibilidade constante, nos mais diversos números de acrobacias, especialmente os aéreos. O corpo que vivencia tal situação é um corpo sublime que não se diferencia entre a vida e o espetáculo e que, nas alturas, desafia as leis da física. No espetáculo circense, o fogo não queima; no trapézio, o homem voa; o aramista vence distâncias equilibrando-se sobre um fio; o equilibrista suporta objetos inusitados, que no dia-a-dia não se prestam a esse fim; os animais selvagens são dóceis, etc. Diante dessas performances o público, no limite extremo, experimenta o espanto, o terror (efeitos do sublime) e o despontar da morte em sua real possibilidade.³

Por que essas sensações? Porque no espetáculo circense o desempenho artístico não se dá por metáforas ou símbolos. Os artistas, especialmente aqueles que se entregam aos números de risco, não estão ali *representando papéis*, tal como ocorre nos palcos, nos espetáculos teatrais. Se houver alguma espécie de semiose nos números que envolvem acrobacias arriscadas ela é dada pelo próprio desempenho do artista. O sentido, portanto, é oriundo do corpo e é encontrado na performance em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração. Ele não extrapola esse limite. O desempenho, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior e ausente. O artista não representa: ele vive seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios. Ou melhor, ele “representa” porque está inserido em um espetáculo, mas é um representação de si mesmo ao demonstrar e vivenciar, em público, as suas habilidades. Representação e vida fundem-se em um mesmo ato. (Handelman, 1991, p. 212 e seg.) Como espetáculo, representam aquilo que são.

O olhar do público sobre os acrobatas, em um primeiro momento, é marcado por uma relação harmoniosa. Trata-se de uma relação entre iguais, ainda que dispostos em espaços distintos, motivada por uma percepção normal, sem dissonância entre o espectador e o artista. Há uma

3 No campo da investigação filosófica, Edmund Burke é, nos tempos modernos, considerado o precursor da reflexão sobre o sublime, a partir de sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, cuja primeira edição é de 1757. O autor aplica o conceito de sublime explicitamente às coisas naturais. Entretanto, se o original conceito puder ser estendido aos feitos circenses, então suas palavras prestam-se fielmente à compreensão do espanto e da sublimidade do espectador circense. Segundo ele, “A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (Burke, 1993, p. 65. Grifos do autor.)

correspondência entre o público e o espetáculo. Tão logo tem início as demonstrações de risco, contudo, essa relação habitual se rompe. Um certo estranhamento toma conta do público e abre-se o caminho para a surpresa ou o assombro, marcado pela ausência da capacidade de raciocínio. Rompe-se, assim, a percepção primeira, revelando os desníveis entre quem vê e aquilo que vê. O número arriscado provoca surpresa e ao mesmo tempo denuncia a incapacidade do público em alcançar a proporção dada ao corpo pelo acrobata. O espanto toma conta e aniquila a possibilidade de entendimento da exibição. Sujeito apreciador e objeto apreciado estão em estado de ruptura assombrosa. No momento seguinte, entretanto, essa ruptura é superada com a eficiência da exibição e nesse momento a platéia retoma o equilíbrio entre as instâncias desiguais, manifestando a admiração e o regozijo perante a exibição de risco. Com isso, os estágios anteriores da percepção habitual e do estranhamento são superados, mantendo-se vivo, contudo, o valor simbólico do assombro vivenciado, que é dado pela estrita exposição corporal. O corpo constrói e revela sentidos até então desconhecidos. O momento sublime é superado, mas permanece retido na memória.⁴

À experiência do sublime o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta, de fato, não anula a anterior. Ao contrário, serve também de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora como também direciona o espectador ao exercício do raciocínio. Mas também aqui o corpo tem a primazia. No sentido inverso ao do sublime os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia-a-dia almeja esconder.

2

O palhaço é outro ponto de estreita ligação entre o circo e o teatro. A aproximação do espetáculo circense com os teatros londrinos possibilitou, principalmente, a depuração de um tipo cômico e um modo cênico muito particular, que tem sua filiação com outros momentos da história dos espetáculos. Além dos dramas espetaculares com animais, o século XIX propiciou a cristalização do clown, que foi incorporado definitivamente ao picadeiro, a ponto de ser considerado a “alma” do circo. Uma alma, contudo, que se efetiva através do corpo. A alma do circo é o corpo grotesco do palhaço.

O corpo cômico é ágil o suficiente para explorar a confluência entre a interpretação dialógica e as habilidades acrobáticas. Com isso, o intento da expressividade vê estendidos os raios

4 “Pois é precisamente o caráter semiótico do momento sublime que preserva a sublimação necessária ao sublime.” (Weiskel, 1994, p. 43) Weiskel analisa as três fases do momento sublime no ato de transcendência, recorrendo à experiência poética. Em nossa reflexão transferimos esta análise para o processo de construção e recepção do espanto no espetáculo circense, nos números acrobáticos de risco.

de sua ação e a comédia clownesca pode ser tomada como continuadora, na época burguesa, da tradição cômica popular. Ela exige do ator um desempenho cênico que confere ao corpo um lugar essencial.

No início, a atuação dos palhaços dava-se sob duas modalidades: (1) a paródia das proezas circenses e, neste caso, eles eram denominados excêntricos; (2) os esquetes montados pelos chamados clowns de cena, sob o signo da pantomima. Estas pantomimas ganharam vida própria e se desenvolveram à margem dos hipodramas. Forjava-se, na década de 1830, um pequeno ato teatral, essencialmente cômico, exclusivo dos clowns, posteriormente denominado *entrada clownesca*.

Concomitantemente ao declínio do predomínio do cavalo no espetáculo, a primitiva cena clownesca, que já alcançara estatuto próprio, recebeu a participação decisiva de uma polaridade recorrente no circo ocidental: o clown branco ganhou a companhia perturbadora do augusto, expandindo sobremaneira as possibilidades de exploração do cômico grotesco, em contraposição ao sublime que emana da ação acrobática.

Desta maneira, um modo muito específico de fazer teatral alojou-se por completo no espetáculo circense. Nascido em circunstâncias precisas, os palhaços souberam sintetizar, para os novos tempos, em uma forma nova, toda uma tradição cômica popular, cujos antepassados são reconhecidos nos cômicos *dell'arte*, nos saltimbancos, nos bufões e seus ancestrais.

Dos anteriores tipos cômicos os palhaços herdaram o representar de improviso. É claro que não se trata de uma improvisação a partir do nada. Há elementos prévios que dão contorno ao jogo cênico. O primeiro deles é o sucinto roteiro das entradas, que demarca um certo número de situações cômicas, quer seja na fala propriamente dita, ou na ação corporal. O outro, igualmente importante, diz respeito à própria personagem-palhaço e suas características essenciais (enquanto tipo cômico universal) e particulares (expressando subjetividades próprias a cada ator e personagem).

A construção da personagem, assim, obedece a um determinado perfil individual, que se apóia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos propicia a expressão de uma particularidade através de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular. Ou seja, ele é, concomitantemente, único e universal.

O palhaço, então, tem uma configuração especial: opera a partir de tipos genéricos mas confere ao tipo eleito uma caracterização individual.⁵ As características individuais adequam-se a um tipo determinado e se materializam no corpo do ator, acompanhados da indumentária e da maquiagem. Este 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, através da exploração dos limites, deficiências e aberrações. Frequentemente, os palhaços recorrem à sexualidade, motivo maior para realçar os desejos que se mantêm adormecidos. É um corpo livre das regras da moral.

Conservando o intento parodístico dos primeiros clowns circenses, o Augusto conquistou a liberdade de expor o corpo desajustado aos afazeres do belo e do harmonioso. Ele preservou e explorou a ação física que tem na licenciosidade do grotesco o seu mais alto ideal. Com isso, o palhaço retomou a possibilidade de expor a miséria que outros querem escamotear. É necessário, uma vez mais, trazer à lembrança o espectro idealista que participava da mentalidade positiva dos ideólogos da revolução industrial. É igualmente salutar rever a ampliação do público circense: diferentemente das exposições aristocráticas dos cavalos, o espetáculo do circo abriu-se aos novos tempos, vindo a abrigar os diferentes públicos das cidades, vilarejos e aldeias que enfrentavam os percalços da modernização. Naquele contexto, o palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes. Ao explorar o grotesco ele procurou ressaltar aspectos de uma dominação subliminar, não necessariamente discursiva, que exige do homem e seu corpo unicamente a força de sua produção. O palhaço, assim, sintetiza ou mesmo enfatiza a agressão dos movimentos repetitivos que procura equiparar o corpo do homem à grandiosa virtude das máquinas. Diante de um mundo utilitário, revestido de valores de uso e de troca, o corpo grotesco do clown pode perfeitamente explorar o sem sentido, como a dizer que há uma inquietação a ser explorada.

3

Para finalizar, retomaria o argumento de Herbert Marcuse, exposto no ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, quando o autor aborda a conversão do corpo em mercadoria, para fins de fruição:

5 Talvez seja esta uma das razões que levaram Bakhtin a reconhecer no palhaço e no circo uma sobrevivência

“Onde o corpo se tornou inteiramente objeto, coisa bela, ele possibilita imaginar uma nova felicidade. Na subordinação extrema à reificação, o homem triunfa sobre a reificação. A qualidade artística do corpo belo, ainda hoje presente unicamente no circo, nos cabarés e nos shows, essa leveza e frivolidade lúdicas, anuncia a alegria da libertação do ideal que o homem pode atingir quando a humanidade, convertida verdadeiramente em sujeito, domina a matéria. Quando se supera o vínculo com o ideal afirmativo, quando existe fruição sem qualquer racionalização e sem o mais leve sentimento de culpa punitivo no plano de uma existência provida de sabedoria, quando os sentidos se libertam inteiramente da alma, então surge a primeira luz de uma outra cultura.” (Marcuse, 1997, p. 115)

No oposto do improvisado do palhaço o circo apresenta o mais alto rigor de treinamento e preparação. Na execução do sublimado triplo salto mortal o artista jamais pode se entregar ao acaso. O treinamento milimetricamente projetado e executado pelo acrobata e o improvisado dos palhaços trazem, de um lado, o esvaziamento da idéia de interpretação do ginasta e, de outro, a representação elevada ao seu mais alto grau de comunicabilidade, porque interage constantemente com a platéia. Nos dois pólos, contudo, o corpo humano coloca-se como fundamento, oscilando entre o sublime e o grotesco.

Deste modo, as aproximações do circo e do teatro vão do grau mínimo ao máximo. Sempre houve uma frutífera “contaminação” entre esses campos artísticos aparentemente díspares. As tendências atuais de circuisação do teatro ou de teatralização do circo não apresentam nenhuma novidade. Além das aproximações já apontadas, as iniciativas teatrais russas (ou soviéticas) já exploraram exaustivamente essa aproximação. Maiakóvski fez isso no que tange à dramaturgia e Meyerhold, no que diz respeito à encenação. Quanto a este último, basta lembrar apenas o papel desempenhado pela acrobacia na consolidação da biomecânica.⁶

Porém, as tendências atuais de aproximação do circo com o teatro devem estar alertas para alguns riscos. O teatro que adota o circo como linguagem pode estar procurando prover de sentidos algo que originalmente os tem sob um outro registro. Enquanto recurso metafórico, essa busca da teatralidade facilmente escorrega para o terreno do empobrecimento das sensações circenses, em nome de um enredo. No que diz respeito aos palhaços, o risco maior é o do esvaziamento do potencial grotesco. Sob a ótica de uma revivescência simbolista do clown (para não dizer romântica), pode ocorrer o predomínio de uma visão etérea e inatingível, que realça apenas a docilidade do palhaço. A conseqüência disto pode ser a aniquilação completa da figura do Augusto e, com isso, a supressão do embate entre tipos antagônicos. De fato, esta tendência pode ser a mais

desnaturalizada e atenuada da concepção do corpo do realismo grotesco. (Bakhtin, 1993, p. 25)

apropriada para esses tempos que quer abolir a idéia de luta, de opostos, de opressão. Com isso, tem-se um esvaziamento da dimensão política do palhaço em nome de um ideal poético metafísico.

O circo que adota o teatro pode experimentar um processo similar de imprimir sentidos intelectuais às matrizes sensoriais do circo. Agindo assim, ele rejeita as dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo. Este processo provoca o fechamento da cena em si mesma e o público é posto na passividade da sala escura. O circo estaria, então, alçado à categoria de “civilizado”, isto é, com a função específica de reiterar uma cultura afirmativa. Este processo igualmente provoca o esvaziamento do cômico grotesco, quando o riso se desaloja do corpo e vai se solidificar no enredo. Também aqui o palhaço pode vir a ser uma figura cândida e misteriosa, metáfora dos mistérios da vida. Novamente, o grotesco popular é subjugado aos cânones das belas artes.

No âmbito explícito da inserção social e nas condições de realização das artes cênicas em um país como o Brasil, os espetáculos com essas preocupações e com esses riscos se voltariam para o público freqüentador do teatro, nas grandes cidades. A itinerância circense e seus vínculos com os mais diversos lugares e públicos estariam fadados ao esmorecimento. O circo, enfim, tornar-se-ia sedentário.

6 Não vamos nos estender sobre esse assunto. Consultar Cavaliere, 1996; Ripellino, 1971; Conrado, 1969; Garcia, 1997, para ficar nos títulos de fácil acesso ao leitor de língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- AMIARD-CHEVREL, C., org. *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Âge D'Homme, 1983.
- AUGUET, R. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BOUISSAC, P. The circus as a multimedia language. *Language Sciences*, 11. 1970, p. 1-7.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CAVALIERE, A. *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CONRADO, A. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GARCIA, S. *As trombetas de Jericó*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- HANDELMAN, D. Symbolic types, the body and circus. *Semiotica*, 85(3/4) 1991, p.205-225.
- HOTIER, H. *Cirque, communication, culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
- MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- PANTANO, A. A. *A personagem palhaço: a construção do sujeito*. Marília: Faculdade de Filosofia e Ciências, 2001. Dissertação de mestrado.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- SAXON, A. H. The circus as theatre: Astley's and its actors in the age of Romanticism. *Educational Theatre Journal*, n. 28, v. 3. October, 1975, p. 299-312.
- STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève: Albert Skira, 1970.
- TESSARI, R. *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*. Milano: Mursia, 1981.
- WEISKEL, T. *O sublime romântico*. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.