

## **Corpo e virtuosismo no circo do século XXI**

Luciano Draetta atua como palhaço Surubim no Circo Navegador. Já montou dez espetáculos entre 1997 e 2011, revezando entre as funções de palhaço, ator, autor, produtor e diretor.

A arte circense ao longo de sua existência influenciou e foi influenciada, criou e seguiu tendências, foi vanguarda e copiou modelos, enfim, pode ser percebida ora como reflexo da sociedade em que está inserida, ora refletindo essa mesma sociedade. O circo permeia a composição cultural dos povos e está intimamente ligado aos desejos coletivos de liberdade e superação. Ao estudar a respeito do circo temos que estar dispostos a compor o imenso mosaico e perceber as diversas manifestações e apropriações que estão em baixo desse guarda-chuva, e acima de tudo perceber o fluxo da produção, da apropriação e da transformação nele contidas.

O cenário circense do século XXI está composto de maneira plural e multifacetada, abrigando as mais diversas tendências e vertentes. A riqueza do convívio de tantas formas distintas de se manifestar por meio da mesma arte é a construção de novas perspectivas a partir de um mesmo ponto de partida.

A “mágica” do espetáculo circense se dá num campo invisível, que não é o dos agentes, artista e público. Trata-se de um “produto” que vai além do espetáculo, além do resultado da intenção e da percepção. A poética estimula as sensações e preocupa-se principalmente com o impossível e com o intangível, capazes de fazer florescer camadas mais sutis no e do ser humano.

É indispensável para o espetáculo circense uma adequação ao universo simbólico do espectador. A intencionalidade nas escolhas, desde o terreno ou bairro em que se monta a lona, os equipamentos e números que serão apresentados, e acima de tudo, as escolhas estéticas serão determinantes no resultado do espetáculo e sua apreciação pelo público.

As apropriações do circo pelas mídias eletrônicas (cinema e TV) confirmam a larga capacidade e eficiência de suas formas narrativas. Na medida inversamente proporcional a apropriação da linguagem e personagens da televisão no circo pode resultar no empobrecimento e até esvaziamento da potência do espetáculo. A re-

significação e as apropriações, contudo, são traços marcantes na trajetória do circo. A sujeição, geralmente por limitações econômicas, pode resultar na incompatibilidade entre a criação artística e a expectativa da plateia. Muitas vezes a apropriação de uma grande variedade de signos que não dialogam entre si, fruto da falta de referências ou de recursos financeiros, se desdobra num desastroso descompasso entre as expectativas dos artistas e o resultado da *performance* artística.

Na composição do mosaico que resulta num espetáculo, se os elementos não se comunicam com fluidez, o espectador, seja qual for o seu universo simbólico, é capaz de perceber o hiato entre a intenção e a execução. De acordo com Amir Haddad<sup>1</sup> “o espetáculo deve ser uma armadilha perfeita e imperceptível”, isto é, ao espectador deve-se reservar o estímulo sensorial, a possibilidade de perceber a ação e se envolver no jogo, sem que se dê conta das particularidades técnicas e dos recursos empregados na execução do espetáculo ou número. A re-significação de elementos contemporâneos num espetáculo tradicional, bem como a apropriação da tradição de maneira descontextualizada, oferecem o risco de não se alcançar o objetivo de comunicação esperado.

A possibilidade de interlocução entre o espectador e o artista reforça a comunicabilidade no espetáculo circense. Em maior ou menor grau, dependendo do tipo de espetáculo, a plateia assume papel indispensável na representação. Essa característica se apoia também na estrutura arquitetônica do circo, que em geral privilegia os espectadores que ficam dispostos em nível superior aos artistas, e em alguns casos permite até a participação e o protagonismo por parte do público.

Somente a dinâmica da comunicação não garante, porém, o êxito do espetáculo. Entre a intenção e a realização da *performance* artística existe um grande espaço, isto é, entre o processo de elaboração (por parte do artista) e a recepção (por parte do espectador) há um percurso a ser trilhado, o que demanda muita atenção.

O empenho na re-elaboração constante das práticas circenses, levando-se em consideração a capacidade de recriação do espetáculo de acordo com as necessidades de comunicabilidade, a adequação ao público e os anseios estéticos dos artistas pode ser reforçado pelo conceito de *bricolagem* que, segundo Lévi-Strauss *apud* Magnani (1984

---

<sup>1</sup> Amir Haddad é diretor e ator de teatro. Fundador do grupo de teatro de rua “Tá na Rua”.

p. 74), é “resultado de um processo que, com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo onde são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes e de algumas de suas regras”.

O contraste de artistas e maneiras de se apropriar da manifestação circense aponta distinções nas práticas, nos resultados estéticos e na relação com as plateias. Um traço comum a todas as manifestações no circo é que ela se expressa essencialmente pelo corpo, e acima de tudo pela superação da capacidade desse corpo. A comunicação no espetáculo de circo se dá inicialmente pelo contato visual, não se exige do espectador nenhum conhecimento prévio ou domínio de faculdades complexas. A compreensão de suas mensagens depende basicamente das sensações causadas pelo artista no espectador, na medida em que esse artista é capaz de transformar seu virtuosismo em espetáculo.

O estímulo das sensações do espectador se dá na medida em que o corpo do artista desafia as leis naturais como, por exemplo, a da gravidade, realizando o improvável e atribuindo a performance a espetacularidade que amplia e justifica o interesse do público. A superação dos limites do corpo aponta novos significados e causa encantamento e admiração no espectador. Esse corpo, apesar de ser comum a todos os homens e, por isso mesmo, entendido na sua fisicalidade, no circo assume a função de super-corpo e reflete o desejo, o sonho, a sublimação, a superação e, em última instância, o desafio da própria existência.

Segundo Mário Bolognesi em seu artigo “O circo civilizado”, na maioria das situações do circo a questão que se coloca ao espectador é a eterna tensão entre o erro e o acerto, entre a vida e a morte. Essa tensão, que permeia toda a existência humana, é mais um fator de potencialização do espetáculo circense. Pode tratar-se de um risco simbólico, no qual o erro não causa danos além da frustração da expectativa, como no caso do malabarismo. Mas também pode representar um risco real de morte, no caso dos trapezistas voadores, que de fato arriscam suas vidas. O palhaço, por sua vez, traz uma nova perspectiva de denúncia e transgressão das limitações que a vida impõe: ele não atribui ao erro a frustração, mas percebe a incongruência da obrigatoriedade do acerto.

O resultado dessa perspectiva oferecida pelo palhaço é a identificação da potencialidade do homem, espectador, com seus erros. Ele é capaz de criar poesia e sublimação nas contrariedades da existência. Esse possível “escapismo” tem a função

vital de trazer ao público o relaxamento das tensões criadas pela defesa da vida nos números que trazem a sensação do risco de morte.

A partir da observação, nos últimos 20 anos, de espetáculos de circo de lona apresentados no estado de São Paulo, evidenciamos alguns traços nítidos do espetáculo de circo com características mais próximas do “tradicional”, como por exemplo: a presença do apresentador, a banda, a sequência de números encadeados de forma clássica, reprises de palhaço, a música ao vivo, as arquibancadas, o tratamento respeitoso e a interação com o público, entre outras tantas características. O espetáculo em geral traz um grande virtuosismo sem perder a noção da condição humana dos artistas. A capacidade dos artistas de superação e entrega ao risco é combinada com uma presença respeitosa e carismática. O espetáculo é capaz de dialogar com um público bastante heterogêneo de maneira rápida e eficiente.

Os números em geral são elaborados individualmente de acordo com o universo simbólico e as experiências de cada artista e agrupados em sequência pelo diretor do circo. A trilha sonora atinge maior eficácia quando criada exclusivamente para o espetáculo e executada ao vivo.

Esses apontamentos feitos a partir da observação de espetáculos, constata que não se trata de uma “fórmula” única, nem tão pouco uniforme, que tenha sido percebida em todas as apresentações, mas que são traços diferenciais dos espetáculos que escolheram uma matriz do circo “tradicional”, de acordo com a combinação de elementos descrita acima. Um bom exemplo dessa combinação é o espetáculo do Circo Zanni. Apesar de ser criado e realizado por jovens que não nasceram em famílias de circo, o espetáculo está apoiado na matriz tradicional, com o vigor e a linguagem adequadas ao expectador do nosso tempo. Essas são características intrínsecas ao espetáculo circense, que, em toda a sua história foi responsável pelo encantamento das plateias, pela apresentação do inusitado, do desconhecido, pela vanguarda e, a cima de tudo, pela capacidade de comunicação.

Nesses vinte anos de observação dos espetáculos de circo, notamos que o “tradicional” e “contemporâneo” coexistem e buscam se afirmar, às vezes pelas diferenças, outras pelas semelhanças. A busca de identidade é uma constante e podemos considerá-la um traço característico dos espetáculos de circo ao longo de sua história.

Esse cenário do circo passa por inúmeras transformações e está intimamente relacionado com o “tempo” e o lugar em que cada espetáculo está sendo criado e apresentado. Com a virtualização da vida, tende-se a acreditar na existência a partir de referências externas ao corpo. Os aparelhos e sistemas de comunicação virtualizam os sentidos como, por exemplo, a audição e a visão, e interferem no sistema perceptivo do homem. O paradoxo entre a importância que o corpo tem no circo e a descorporificação da vida moderna fomenta ainda mais a questão das expectativas depositadas sobre o espetáculo circense.

O artista e o público latino americanos têm características muito diferentes, por exemplo, dos canadenses, dos ingleses e dos franceses. As observações que seguem, levam em consideração a capacidade de comunicação dos espetáculos e as diferenças culturais dos artistas e dos expectadores.

Quando observamos os espetáculos do Cirque Du Soleil, apresentados no Brasil, notamos alguns traços do que tem se chamado de circo “contemporâneo”. Esse modelo é distribuído mundialmente de maneira hegemônica, confirmando uma tendência da sociedade moderna. Os espetáculos, de certa forma, virtualizam a relação entre o que está sendo apresentado e a plateia. Percebe-se ainda uma construção intencional do artista como super-homem, levado às últimas consequências. Essa escolha atribui aos artistas uma perfeição incomum aos humanos. A performance de extremo virtuosismo causa distanciamento entre o homem comum da plateia e o “semideus” do picadeiro.

Criou-se um padrão de espetáculo que visa atender a uma demanda da sociedade de consumo. A unidade do espetáculo tem supremacia sobre os fragmentos dos números e a criação individual está submetida à imposição estética dos diretores do espetáculo. Nessa situação são subtraídos do artista alguns trunfos da comunicação como, por exemplo, a expressão da emoção e a demonstração de certa dificuldade na execução da habilidade apresentada. Até funções biológicas como o suor e a respiração são condicionadas e de certa forma anuladas, em busca de um “corpo além do corpo” capaz de quase negar sua própria existência. Ao final do número os artistas se despedem com um agradecimento que preserva o glamour do espetáculo e beira a indiferença. Esse comportamento cria uma barreira de comunicação entre o corpo vivo do espectador e o “andróide” que se apresenta no espetáculo. A relação estabelecida é apenas de admiração, contrariando uma virtude do circo que é a interação entre o artista e o

espectador. As artes cênicas há milênios, reúnem pessoas em torno dos espetáculos e possibilitam uma experiência sensorial ou intelectual, sempre de forma coletiva. Levando em consideração a diferença entre a cultura européia, canadense e brasileira, ainda assim, essas evidências confirmam a incongruência de um espetáculo circense restringir-se a apreciação e admiração.

Essas escolhas estéticas estão em consonância com o empenho frenético de afirmação da ideia do eu por parte da sociedade contemporânea, confirmando a miragem do ego e alimentando um monólogo ensimesmado de afirmações da imagem do corpo fetichizado. O espectador acostumado a compartilhar as emoções e as dificuldades do artista está sendo doutrinado a apenas admirá-lo.

A busca do individual, do exclusivo, leva também a uma padronização dos corpos, orientada pela indústria para atender aos interesses do mercado. A avidez pelo consumo ultrapassa os limites do acúmulo e chega à excitação do novo. Essa loucura da criação de novas tentações frívolas também está no campo da arte e cede à velocidade do descarte instantâneo que visa à criação de uma nova necessidade a ser satisfeita.

Santaella (2004, p. 55) nos apoia com a conceituação de pós-humano, que

significa a superação das fragilidades e vulnerabilidades de nossa condição humana, sobretudo, do nosso destino para o envelhecimento e a morte. Tal superação seria atingida pela substituição de nossa natureza biológica por uma outra natureza artificialmente produzida que não sofreria as limitações e contingenciamentos do nosso ser orgânico, hoje obsoleto. A meu ver, além de simplista, reducionista, essa compreensão é ilusionista.

A afirmação do circo em suas mais variadas perspectivas e camadas e, acima de tudo, a necessidade de apropriação e re-significação das variadas escolhas estéticas e modos de produção faz um contraponto ao modelo do pós-humano. O mosaico do espetáculo é a composição do universo simbólico do artista e suas intencionalidades num constante processo de *bricolagem*. Essa busca pautada pela orientação estética e atendendo à necessidade de comunicação com o espectador resulta na experiência sensorial, na maioria das vezes, de prazer, que se espera de uma realização artística.

**Referências**

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Circo "Civilizado"*. Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA). Atlanta, Georgia (EUA). Abril, 2002. Disponível em <http://www.brasa.org/index.html> Acesso em: 27 jun. 2010: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf>

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.