

# O CIRCO NA HISTÓRIA: A PLURALIDADE CIRCENSE E AS REVOLUÇÕES FRANCESA E SOVIÉTICA

Mario Fernando Bolognesi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo trata do circo como arte plural, que tende a reafirmar a supremacia do homem diante dos animais e da natureza, através da exposição espetacular das suas habilidades. O circo é por excelência o espetáculo da maioria humana na história, cabendo ressaltar dois momentos históricos em que as artes circenses foram apropriadas: as revoluções francesa e russa.

**Palavras-chave:** circo, arte plural, revoluções, história.

**ABSTRACT:** This article deals with the circus as plural art, which tends to testify the supremacy of human being before the animals and nature through the spectacular display of his skills. The circus is par excellence the spectacle of human majority in history, it is worth highlighting two historical moments in which the circus was appropriate: the French and Russian revolutions.

**Keywords:** circus, plural art, revolutions, history.

O circo é plural. Seu espetáculo comporta os mais variados atos acrobáticos, excentricidades, jogos cômicos, teatro, música e dança. Ele é uma exposição espetacular das habilidades humanas e tende a reafirmar a supremacia do homem diante dos animais e da natureza. Em suma, o circo é por excelência o espetáculo da maioria humana na história. E, neste tópico em particular, cabe destacar o modo como as artes circenses foram apropriadas por dois momentos que fincaram raízes: as revoluções francesa e russa.

Evidentemente, e este é um lugar-comum, exibições de habilidades e de comicidade, que hoje se encaixariam entre as modalidades circenses, são detectáveis desde

tempos remotos, a exemplo da acrobacia, do equilíbrio, da magia, etc., na China antiga, e da doma de animais, no Egito e na Grécia – para ficar apenas nos casos mais evidentes, anteriores à era cristã, revelados em esparsos escritos e pelas descobertas de artefatos arqueológicos.<sup>2</sup> Roma antiga, nesse particular, significa momento exemplar de reunião das habilidades conhecidas em apresentações que ocorriam em espaços públicos especialmente construídos para essa finalidade, tais como os anfiteatros, teatros e circos.<sup>3</sup> O Circo Máximo é marco essencial, nesse sentido, muito embora ele se destinasse à disputa de corridas em bigas e carros movidos por cavalos e, como as demais atrações e espetacularidades apresentadas na Roma antiga, estivesse associado a atos religiosos e participasse de uma política pública ampla.

As peripécias corporais, as exibições de curiosidades, a doma de animais, a magia e demais atos circenses acompanharam toda a história humana e são detectáveis em todas as épocas e sociedades. Contudo, apenas no entorno da Revolução Industrial e da Revolução Francesa é que se tem um marco concreto de consolidação da história do circo. Tal referência fundante é atribuída a Philip Astley e seu Anfiteatro, em 1768, na capital inglesa.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Por certo, a história das artes circenses se ampliará na medida exata da expansão da Arqueologia. Um rápido percurso pela antiguidade pode ser apreciado no primeiro capítulo da tese de doutoramento de COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

<sup>3</sup> Ver especialmente WEBER, Carl. *Panem et circenses*. La política dei divertimenti di massa nell'antica Roma. Toma: Garzanti, 1986.

<sup>4</sup> Praticamente todas as obras que tratam da história do circo admitem o papel de Philip Astley na consolidação do circo moderno. Tratei do percurso de Astley e de seu Anfiteatro em recente artigo: BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O percevejo online* – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009. (<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496>)

<sup>1</sup> Doutor em Artes – USP. Professor do Instituto de Artes (IA – Unesp/SP. Pesquisador do CNPQ.



Um dos principais historiadores do circo moderno europeu, Tristan Rémy, dentre tantas atividades dedicadas ao circo, em 1961, se esforçou na construção de um índice catalográfico para servir de apoio ao trabalho dos bibliotecários às voltas com a organização dos documentos relativos às artes circenses.<sup>5</sup> Embora seu objetivo tenha se direcionado a estruturar uma possível catalogação do material circense, Rémy apresenta um quadro bastante amplo das diversas possibilidades das artes do circo.

Inicialmente, Rémy postula dois grandes campos do espetáculo circense: a) acrobacias espetaculares; b) espetáculos de variedade. Para as primeiras, utiliza nove grandes categorias: 1) Equilíbrio em Solo; 2) Saltos em Solo; 3) Malabarismo – Antipodismo; 4) Dança na Corda – Funambulismo; 5) Equilíbrio em Aparelhos – Evoluções Aéreas; 6) Equilíbrio e Saltos a Cavalos; 7) Equilíbrio e Evoluções sobre Rodas; 8) Pantomima Acrobática e Palhaçaria<sup>6</sup>; 9) Atletismo.

A partir dessas grandes categorias, o autor descreve as especialidades que se enquadram em cada uma delas. A título de exemplo, para a categoria 8, Pantomima Acrobática e Palhaçaria, Rémy aponta as seguintes particularidades: Cômicos Populares, *Commedia dell'arte*, Arlequinadas, Pantomimas Acrobáticas, Mimos, Clown Domador, Clown Equilibrista, Clown Acrobata, Clown Malabarista, Grotescos Aéreos, Clown Cavaleiro, Excêntricos, Excêntricos Musicais, Augusto de Soirée,<sup>7</sup> Clowns de Entradas, Entradas Clownescas, Trios Clownescos, Cômico de Acessórios e Pantomima Inglesa. Como se percebe, a descrição procura abranger todas as especificidades da arte cômica do picadeiro. A mesma preocupação se estende às outras categorias.

As acrobacias espetaculares têm como elemento norteador a ação humana, cujo corpo é elemento essencial da performance. No tocante aos espetáculos de curiosidades – outro grande campo do espetáculo circense –, Rémy aponta três grandes categorias: espetáculos de animais, os números de ilusionismo e os fenômenos humanos. Os números com animais envolvem os domésticos e os selvagens. A base de constituição dos espetáculos de animais se constrói, de um lado, a partir do espetáculo original de Astley, organizado fundamentalmente com cavalos, e, de outro lado, a partir dos grandes espetáculos com animais, incrementado pelos grandes circos alemães do século XX, também

denominados Circo de Ménagerie, e também pelo trabalho diferenciado para com o treinamento de animais, desenvolvido pelo Circo de Moscou.

A descrição das curiosidades com animais envolvem rodeio, animais domésticos, serpentes, crocodilos, cervos, ursos, leões, tigres, elefantes, hipopótamo, rinoceronte, pingüim, papagaios, pássaros diversos, etc. Para o ilusionismo, o autor aponta as diversas formas de manipulação de objetos, a prestidigitação, os fantoches, as sombras chinesas, o cinema, os faquires, os ventríloquos, os transformistas, o teatro pitoresco, os autômatos e outros mais. Dentre os fenômenos humanos são arroladas as apresentações de anomalias e monstruosidades, tais como homens e mulheres sem braços, sem pernas, os albinos, os tatuados, os fenômenos capilares, as mulheres barbadas, siameses, anões (incluindo as variedades artísticas nas quais eles participam, tais como clowns, malabaristas, equilibristas e demais especialidades), etc.

Não obstante a intenção de um detalhamento e precisão quanto às especificidades das atrações circenses, voltadas à necessidade de organização documental,<sup>8</sup> que certamente foi – e ainda é – de grande utilidade, a classificação proposta por Rémy se atém às especialidades circenses detectadas em sua época, a partir de determinados parâmetros empíricos, envolvendo pequenos e grandes circos, aqueles que se estruturam a partir das potencialidades e relações da família, os que ganharam forte aparato empresarial e também aqueles incentivados pelo estado, como é o caso russo. As sutilezas das especificidades descritas (que foram aqui abordadas de forma genérica, faltando, portanto, as particularidades que incrementam a pluralidade da atividade artística circense) se restringem ao espetáculo de atrações, que terminou por prevalecer durante a maioria das décadas do século passado. Contudo, algumas outras formas e especialidades também ocuparam – e ainda ocupam – o espaço circense, especialmente o teatro e a música. Tratando-se do circo brasileiro, por exemplo, negligenciar o lugar que os dramas,<sup>9</sup> as comédias e as chanchadas tiveram – e ainda têm – na prática e no imaginário das mais vastas populações, que não têm acesso a outras modalidades de bens culturais, significa, dentre outras coisas, negligenciar o real estado da arte no país. Por outro lado, o circo, no Brasil, teve lugar de destaque na consolidação da música popular. O exemplo particu-

<sup>5</sup> RÉMY, Tristan. Petite histoire du cirque. Acrobaties spectaculaires et spectacles de curiosités. In: PRETINI, Giancarlo (Org.). *Thesaurus circensis*. Udine: Trapezio Libri, 1990. v. 2. p. 927-954.

<sup>6</sup> Livre tradução de “*clommeries*”.

<sup>7</sup> No Brasil, conhecido como Tony de Soirée.

<sup>8</sup> A impressão recaí sobre a relativa novidade que o assunto circo significava, naquele momento, na Europa, para o cotidiano do trabalho bibliotecônico, que não encontrava em seus parâmetros técnicos o lugar – ou lugares – onde depositar a documentação relativa às artes circenses.

<sup>9</sup> Talvez fosse melhor dizer, imediatamente, melodramas, a despeito dos riscos em torno de classificações generalizadas.



lar do circo brasileiro, com a experiência ainda viva do circo-teatro e, em menor magnitude, na atualidade, das inserções musicais, apenas sinaliza para um ingrediente a mais na pluralidade e diversificação da arte circense.<sup>10</sup>

A classificação proposta por Rémy apresenta lacunas. Provavelmente, a principal delas diz respeito às cenas e encenações teatrais no interior do espaço circense, envolvendo picadeiro e palco, particularmente as burletas e o hipodrama. A inclusão do teatro pitoresco como um item na categoria dos aspectos do espetáculo que induzem à ilusão e que compõem os espetáculos de curiosidades não suporta as diversas manifestações teatrais que o circo abrigou, desde meados do século XIX. A principal delas – pois que se manifesta como conjugação das habilidades humanas na doma dos cavalos, agregada à valoração sógnica e cênica – é o hipodrama, modalidade cênica que prevaleceu especialmente nos circos francês e inglês, nos anos posteriores à Revolução Francesa.

O caso francês é exemplar. Napoleão e sua particular história rumo à constituição do Império terminaram como motivos últimos da literatura e da arte romântica, na França.<sup>11</sup> O espetáculo circense acompanhou essa tendência em duas frentes, conjugadas em um mesmo espetáculo: atrações circenses e encenações de hipodramas. Para ambas prevalecia a noção mundana e profana segundo a qual o homem é o senhor absoluto, o dono e regente da vida, não apenas porque é o animal mais evoluído – com habilidades e conhecimentos que permitem dominar outros animais – como porque é o agente da história, que desmistifica os dogmas da criação e da subordinação humana às divindades, intermediadas pela submissão à aristocracia. As Revoluções Industrial e Francesa também foram paradigmáticas para uma transformação da consciência e da autoconsciência.

No tocante ao circo, o seu engajamento na ordem burguesa foi imediato. O espetáculo que tem o corpo como matéria-prima desenvolveu a possibilidade de demonstrar a superioridade humana diante dos limites naturais e das imposições sociais da sociedade aristocrática.<sup>12</sup> Os primeiros limites – os naturais – eram am-

plamente abordados nos números e atrações circenses, em suas várias modalidades: acrobacias, equilíbrios, manipulação, etc., em solo, nos ares, sobre animais, com animais, com aparelhos, etc. Mesmo os espetáculos que não apresentavam grande desempenho performático de artistas acrobatas – exclusividade das grandes companhias –, os menores, que se voltavam às apresentações de lutas e de curiosidades diversas, permeados sempre de alguma atração de habilidade humana, também, de certa forma, contribuíram para a difusão da idéia de supremacia da espécie. O fundamental, no entanto, se deu em torno da organização dessas atrações em uma forma espetacular, imediatamente adotada por uma ordem social porque evidenciava um dos valores máximos dessa nova ordem: a maioridade humana. Ela se expressava de forma direta na exposição espetacular da dominação do homem sobre outras espécies animais e sobre os seus próprios limites naturais. O outro lado dessa equação, que possibilitou o reconhecimento do espetáculo circense como algo próprio da época moderna, deu-se com a imediata adoção do modelo comercial de organização da cultura, que fugia do mecenato e do protecionismo aristocráticos.<sup>13</sup>

Os hipodramas, por seu lado, avançaram na exposição das habilidades humanas na doma dos animais e – mais ainda – transformavam esses animais em atores principais de encenações que abordavam as aventuras guerreiras de Napoleão. Animais, especial e predominantemente cavalos, eram preparados para ocupar a cena em enredos feéricos que retratavam as lutas e conquistas do imperador. Com bastante frequência, os atos guerreiros encenados induziam à idéia de conquista de povos bárbaros, dominados pela antiga ordem. As encenações deixavam entrever que as investidas napoleônicas eram ações indutoras de luzes sobre as trevas. Ou seja, com o hipodrama, o espetáculo circense definitivamente agregou sentidos e significações às habilidades humanas.<sup>14</sup> O valor sógnico, que se somou à exibição da

<sup>10</sup> O circo-teatro não é exclusividade brasileira. Encenar peças teatrais em espaços circenses é prática conhecida de diversos outros países do continente americano, particularmente México e Argentina.

<sup>11</sup> “Os futuros românticos começavam a procurar a cura para seu mal do século na carreira de Napoleão (ou na idéia que faziam dela). Nascidos sob o Império, testemunhas de sua glória, às vezes filhos de generais (Hugo, Dumas), eles não poderiam participar dessa aventura. Em sua melancolia, atribuíam a Napoleão qualidades e, sobretudo, objetivos que ele, sem dúvida, não havia perseguido.” LENTZ, Thierry. *Napoleão*. São Paulo: Unesp, 2008. p. 157-158.

<sup>12</sup> A difusão da superioridade humana tomava Napoleão como símbolo de

superação histórica, política e social. O que hoje soa com certo tom de reacionarismo – absolutamente compreensível – no embate das forças políticas e sociais que se seguiu, pois a reação monárquica não deu tréguas aos novos mandatários, termina sendo exemplo de engajamento revolucionário. Naquele contexto, as artes e os artistas que se filiaram na difusão dos ideais românticos e revolucionários estavam em sintonia com os novos tempos.

<sup>13</sup> Ver BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 170-171.

<sup>14</sup> Além do hipodrama, outras formas de encenação também participam desse processo de agregação de sentidos do espetáculo circense, tais como as burletas, os mimodramas e tantas outras formas cênicas que o espetáculo adotou. O hipodrama é aqui tomado como marco, dada a sua magnitude cenográfica. Em nota anterior (n. 3), citei o artigo dedicado a Astley e seu Anfiteatro. O artigo também aborda a encenação de dois hipodramas: *A batalha do Alma* e *Mazepa*. Porém, uma história minuciosa da evolução dos números circenses com animais até a consolidação do hipodrama e seu



capacidade de doma dos animais, trouxe ao espetáculo uma imediatividade de significados e aproximou o circo a outras formas espetaculares que têm na proliferação de sentidos o seu ponto alto. A fórmula de transformar o espetáculo de entretenimento em um ato de difusão de idéias colocou o circo como espetáculo de primeira grandeza. Com isso, o espetáculo ganhou sintonia com a história moderna, ou, em outro registro, ele alcançou o papel de difusor ideológico.

Um pequeno salto na história: com a Revolução Russa de 1917, o circo alcança um patamar diferenciado de manifestação artística. Inicialmente, as ações dos artistas engajados com as vanguardas russas (na avaliação de Argan, as mais revolucionárias de todas, se não as únicas)<sup>15</sup>, que estavam saturados das fórmulas realistas da arte que mimetiza o real, dentre tantas revisitações de formas artísticas abolidas pela cena naturalista, da antiguidade até as feiras, passando pela Idade Média e pela *Commedia dell'arte*, também experimentaram o circo com o intuito de retirar dele todo o potencial de teatralidade possível. Nesse particular, as investidas de Maiakóvski, Meyerhold e Eisenstein, dentre outros, no universo circense, deixaram marcas significativas para o teatralismo em vigor na época revolucionária. Eisenstein, por exemplo, tendo o circo e o music hall como protótipos, formulou a teoria da montagem de atrações para consolidar uma poética cinematográfica. Para ele, tratava-se de livre montagem de momentos emocionais operando sobre o espectador, conduzida por uma linha política e temática clara.<sup>16</sup> Assim, criar um bom espetáculo significa montar um sólido programa de music hall e de circo, partindo das teses que serviriam de base à peça e, no caso do cinema, ao roteiro.

Maiakóvski não mediu esforços em buscar formas teatrais conhecidas de toda a história do teatro para

elaborar, juntamente com Meyerhold, no período do Construtivismo, o que veio a se chamar o Outubro Teatral. Dentre essas revisitações e apropriações, o circo ocupa lugar de destaque em sua dramaturgia, a exemplo de *Moscou em chamas*, *Campeonato Universal da Luta de Classes*, *Mistério bufo*, *O banho*, etc. Meyerhold, além de encenador das principais obras de Maiakóvski, em outras encenações adotou os parâmetros da montagem de atrações, quando não a inclusão de habilidades circenses no próprio espetáculo, para re-organizar, dramaturgicamente e cenicamente, obras de autores não necessariamente envolvidos com os ideais revolucionários, mesmo porque são de épocas anteriores, a exemplo de Gogol e Ostrowski, dois autores revisitados por Meyerhold. Deve-se notar, inclusive, que as experiências com atores e a formulação da biomecânica como procedimento de trabalho interpretativo para os atores têm suas bases na acrobacia de solo, que fundamenta tanto a ginástica como o aprendizado circense.<sup>17</sup>

Os planos de Meyerhold foram além. Ele se preocupou em formular uma base de ensino das artes circenses, em escolas apropriadas que formariam instrutores para atuar por todo o território russo, com a finalidade de organizar grupos desportivos para criar uma nova cultura física. O intuito era organizar escolas que trabalhariam a idéia de um corpo belo, pois o espírito são e avançado requer uma força física própria.

Por outro lado, Meyerhold defendia a renovação do circo a partir do esforço dos próprios artistas circenses. Quando Foreguer propôs a junção do teatro com o circo, na fórmula teatro-circo, como uma nova especialidade de espetáculo, Meyerhold defendeu a independência dessas duas linguagens, pois cada uma delas deveria se desenvolver em conformidade com as particularidades arquitetônicas específicas. Cada uma delas poderia fazer uso de recursos da outra, mas, no geral, deveriam manter a necessária independência.<sup>18</sup>

Diferentemente do campo semântico difundido pelos espetáculos circenses dos meados do XIX, cujo ícone maior, tanto pela reposição e afirmação como pela negação, era o imperador, no ambiente russo o lugar de destaque foi assumido pelo proletário. Sintonizados

---

declínio, marcado pela individuação do enredo em torno dos dilemas da subjetividade – que se deu com o hipodrama *Mazeppa* –, pode ser avaliada na importante obra de SAXON, A. H. *Enter foot and horse: a history of hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press, 1968.

<sup>15</sup> “De todas as correntes de vanguarda, animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros 30 anos do século com o *Raísmo*, o *Suprematismo* e o *Construtivismo* é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 324.

<sup>16</sup> A montagem de atrações, inicialmente publicada na revista *Lef*, n. 3, em 1923, foi posteriormente superada por Eisenstein. O prefácio, de Herbert Marshall, à edição brasileira da obra de Serguei Eisenstein, *Memórias imoriais*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 7-26, é uma introdução valiosa para a compreensão do mestre do cinema. Além do prefácio, os textos do próprio Eisenstein, na obra citada, são demonstrações cabais da riqueza e refinamento do autor na abordagem de temas relacionando a arte com a política. Temos também disponível em língua pátria a obra de ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

---

<sup>17</sup> A respeito de Maiakóvski e Meyerhold, contamos, em língua portuguesa, com um número significativo de estudos e traduções, denotando um campo de pesquisa em franca expansão. No entanto, no que tange às relações do circo com o teatro, um estudo em particular merece destaque: AMIARD-CHEVREL (Org.). *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

<sup>18</sup> Discípulos, alunos e atores que trabalharam com Meyerhold tornaram-se diretores do Circo de Moscou, a exemplo de Nicolai Basilov, Alexander Zaikov, Mark Mestechkin, Nicolai Ekk e Regina Yamushkhévich. Ver FREVRALSKI, A. Meyerhold y el circo. In: LITÓVSKI, A. (Org.). *El circo soviético*. Moscou: Editorial Progreso, 1975. p. 319-324.



com os ideais da revolução socialista, não se tratava de apresentar a *maioridade da espécie*, como quis e realizou o circo na França e Inglaterra, mas sim de especificar, de precisar, que a aludida maturidade tinha um protagonista social explícito: o proletariado, o real agente social da história: dentre as classes sociais, apenas a classe operária tem lugar reservado à condução do futuro.

De qualquer modo, para a compreensão da multiplicidade do espetáculo circense, vale lembrar que, nos anos iniciais do século XX, instigados pelas idéias revolucionárias na arte e na organização social, rumo ao socialismo, os artistas russos que se engajaram no movimento de vanguarda (e no tocante às relações do circo com o teatro, em especial, mas não somente eles, Maiakóvski, Meyerhold e Eisenstein) continuaram a investir na associação de sentidos e conteúdos, que são próprios e intrínsecos ao teatro, aos atos e habilidades puramente de entretenimento, como os circenses. O herói individual (Napoleão) deixava o posto para um herói coletivo (o proletariado).

Porém, a saga vanguardista russa, que aproximou o circo e o teatro, com nítida e assumida coloração política, militando em nome de uma nova ordem social, que demandava a projeção de uma nova configuração do homem e do humano, agora alçado à condição de classe universal – fortemente marcada pelo ideal marxista da desalienação da matéria e do espírito – encontraria seus detratores os mais ferrenhos no interior do próprio bolchevismo, movimento que encabeçou a luta revolucionária. Gradativamente, o estado soviético conseguiu o recrudescimento da saga vanguardista (inclusive pela supressão física de alguns de seus artistas). No que tange ao circo, os soviéticos implementaram uma rede de ensino e difusão das artes circenses, desalojando, no entanto, as possibilidades semânticas imediatas que o circo experimentara até então, advindas da aproximação com o fazer teatral. O circo retomava sua especificidade de arte do corpo, que alça o homem à condição de superioridade. Desta feita, aliado à ideologização proposta pelo realismo socialista, tratava-se de buscar o porte físico belo e são. A proposição de Meyerhold, antes abordada, de certa forma, dava respaldo a esta conjectura. Segundo Fevral'ski,

O camarada Meyerhold considera conveniente criar uma espécie de ginásio artístico-acrobático. O programa desta escola deveria estar concebido de modo que o aluno, ao se formar, saia como um jovem são, ágil, destro, forte e entusiasta, disposto a eleger a profissão pela qual sente vocação e trabalhar no circo ou no

teatro trágico, cômico ou dramático.<sup>19</sup>

Visto de outro ângulo, contudo, o fértil terreno que propiciou a expansão do fazer circense sob solo soviético foi guiado sob o olhar astuto da abstração: a exemplo das outras artes, o caminho do abstracionismo instigava a busca por aquilo que é específico do circo, diferenciando-o do teatro, do cinema e das demais artes. Tal trajetória vinha sendo experimentada no período das vanguardas, com resultados surpreendentes, nas artes plásticas, principalmente. Tal tendência também se apoderou do fazer circense e apresentou avanços dos mais notáveis para o descortinar de técnicas e números inovadores. No tocante aos palhaços, por exemplo, os russos abdicaram da polaridade Branco/Augusto e abandonaram o repertório clownesco que induzia a tapas e chutes. A razão era mais do que evidente: nascida sob a égide do capitalismo e da luta de classes, a dupla Branco e Augusto era expressão cômica da polaridade social, sob o signo da dominação. Ora, a Rússia, com a Revolução – em tese, ao menos – abolira a luta de classes e, portanto, não havia mais razão para investir na relação dominador/dominado. As bofetadas deram lugar a investigações pantomímicas. Os clowns soviéticos buscaram a aproximação com o homem real. Para tanto, amenizaram consideravelmente a caracterização exagerada, tanto nas roupas como na maquiagem.<sup>20</sup> Investiram, igualmente, na inserção da comicidade em números e atrações específicas circenses, em equilíbrio e acrobacia, por exemplo.

No campo da doma de animais, as experiências avançaram a ponto de conceberem um espetáculo inteiro executado por ursos, que tomavam às vezes de trapezistas, acrobatas, equilibristas, antipodistas, palhaços, etc. O Circo de Ursos foi concebido e ensaiado por Filátov, nos anos de 1940. Diferentemente dos hipodramas, o espetáculo com os ursos não tinha a estrutura de um enredo teatral. Era um espetáculo de atrações circenses executadas por ursos.

<sup>19</sup> FEVRAL'SKI, op. cit., p. 320. A proposição de Meyerhold data dos anos de 1920. Posteriormente, o próprio autor terminará marginalizado da política oficial do stalinismo e cairá no ostracismo. As vanguardas cedem lugar à hegemonia do mimetismo, com vistas a construir uma imagem heróica do homem russo, desta feita desprovido de qualquer tonalidade crítica.

<sup>20</sup> Oleg Popov, o expoente maior dos clowns soviéticos, assim se exprime: “Durante minhas atuações com o circo soviético na França, Bélgica e Inglaterra, me fixei com atenção em conhecidos palhaços do Ocidente. O traço distintivo de sua arte é a falta de idéias. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e subjugados por inteiro aos empresários, os clowns do Ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se vêem obrigados a resignar-se ao papel de imitadores e bufos. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a apresentação! Em verdade, às vezes me parecia que eram em maior número que os aplausos”. POPOV, Oleg. Mi heroe. In: LITOVSKI, A. *El circo soviético*. Moscou: Editorial Progreso, 1975. p. 77-79.



Não obstante o uso ideológico do circo, empreendido pelo estado soviético, diferente do hipodrama, pois investia, ou pretendia investir, na imagem do proletário sadio e dominador da história, os avanços da arte circense, em solo soviético, foram inúmeros, em todas as modalidades. Eles faziam parte de um programa público de ensino e difusão que ultrapassava o círculo familiar dos iniciados na arte: o circo expandiu suas fronteiras para além dos habitantes das lonas. O circo, na União Soviética, investiu e encontrou sua expressão própria, se consolidou como arte específica, cujas características diferem do teatro e de outros espetáculos de cena. Por outro lado, ele não esteve atrelado à forma dominante do *show business* americano, que forjou um modelo de espetáculo cujo paradigma se faz notar ainda hoje. O circo soviético investiu no artista, na sua formação e em sua criatividade e diversificou sobremaneira a arte: assumiu e expandiu sua pluralidade.

O espetáculo da maioria da espécie conseguiu sua maior expressão em uma sociedade que se considerava a supressora da dominação do homem pelo homem. O estado soviético, sob o comando de Stálin, autoritário e burocrático, acolheu o circo e a dança como carro-chefe de sua política cultural, especialmente porque ambas as linguagens depositam no corpo o exemplo cabal de supremacia. As outras artes, subjogadas pelo chamado realismo soviético, retrocederam formalmente – pois tinham na mimese sua lei – a modelos próximos do século XIX, desta feita, intencionalmente voltadas para a construção de uma imagem positiva do homem soviético. O circo, em solo russo, aboliu a mimese e se entregou à busca de sua constituição enquanto linguagem autônoma.

A pluralidade do circo é possível de ser explorada a partir dos mais diversos matizes ideológicos e políticos. Não obstante esse uso, ou mesmo a partir dele, o circo ganhou avanços técnicos que ampliam o leque de suas possibilidades espetaculares. Os exemplos das revoluções Francesa e Soviética corroboram a diversidade e avanço das artes circenses. A história e a política terminam sendo as grandes demarcadoras dessas conquistas,

como, aliás, ocorrem com as demais artes, espetaculares ou não.

## Referências

- ALBERA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AMIARD-CHEVREL (Org.). *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BOLOGNESI, M. F. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O percebejo online* – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009. (<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercejeonline/article/view/496>).
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- EISENSTEIN, S. *Memórias imorais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- LENTZ, T. *Napoleão*. São Paulo: Unesp, 2008.
- LITÓVSKI, A. (Org.). *El circo soviético*. Moscou: Editorial Progreso, 1975.
- RÉMY, T. Petite histoire du cirque. Acrobatics spectaculaires et spectacles de curiosités. In: PRETINI, Giancarlo (Org.). *Thesaurus circensis*. Udine: Trapezio Libri, 1990.
- SAXON, A. H. *Enter foot and horse: a history of hippodrama in England and France*. New Haven: Yale University Press, 1968.
- WEBER, Carl. *Panem et circenses*. La política dei divertimenti di massa nell'antica Roma. Toma: Garzanti, 1986.

