



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE SERVIÇO SOCIAL**

**O CARÁTER SOCIAL DO CIRCO E SUAS INTERAÇÕES COM O UNIVERSO DO
ARTÍSTICO E DO ESTÉTICO**

LEIDIANE DUTRA DA SILVA

Mariana

2021

Leidiane Dutra da Silva

**O CARÁTER SOCIAL DO CIRCO E SUAS INTERAÇÕES COM O UNIVERSO DO
ARTÍSTICO E DO ESTÉTICO**

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como requisito de avaliação da disciplina Seminário de Trabalho de Conclusão de Curso II do Serviço Social da Universidade Federal de Ouro Preto.

Área de concentração: Ciências Sociais Aplicadas.

Orientador: Dr. Marlon Garcia da Silva.

Mariana

2021



FOLHA DE APROVAÇÃO

Leidiane Dutra da Silva

O caráter social do circo e suas interações com o universo do artístico e do estético

Monografia apresentada ao Curso de Serviço Social da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Serviço Social

Aprovada em 27 de agosto de 2021.

Membros da banca

Dr. Marlon Garcia da Silva - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Davi Machado Perez - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Hugo Guarilha - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Marlon Garcia da Silva, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 01/09/2021



Documento assinado eletronicamente por **Marlon Garcia da Silva, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/09/2021, às 09:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0215623** e o código CRC **30ADB5D0**.

AGRADECIMENTOS

Depois de longuíssimos anos (que se iniciam antes mesmo do começo) nos quais foram vivenciadas muitas dificuldades, momentos de desânimo, tristezas, mas também muitas conquistas e alegrias, venho registrar mais essa que enche meu coração de felicidade e, principalmente, de muita gratidão. Gratidão a um Deus que nunca me abandonou, que sempre esteve ao meu lado me fazendo ainda mais forte nos momentos de fraqueza. Nada é impossível para quem confia em si mesmo e em seu Deus e que juntos, podem conquistar tudo.

Quero agradecer também a todos os professores que contribuíram para minha formação e em particular ao meu orientador que aceitou caminhar comigo nessa jornada final e que além de contribuir para minha formação contribuiu para finalmente conquistar meu diploma através do tão "assustador" TCC. Meu muito obrigada, professor e professores!

Quero agradecer também aos amigos, colegas, familiares, a todos que direta ou indiretamente, de forma positiva ou negativa, contribuíram para minha caminhada, rumo a essa conquista. Tudo aconteceu como deveria acontecer... Nada foi por mero acaso. Gratidão!

Que venham muitos novos desafios, que venham muitas novas superações e que venham muitas e muitas novas conquistas!

Na carreira- composição: Edú Lobo / Chico Buarque

Pintar, vestir
Virar uma aguardente
Para a próxima função
Rezar, cuspir
Surgir repentinamente
Na frente do telão
Mais um dia, mais uma cidade
Pra se apaixonar
Querer casar
Pedir a mão
Saltar, sair
Partir pé ante pé
Antes do povo despertar
Pular, zunir
Como um furtivo amante
Antes do dia clarear
Apagar as pistas de que um dia
Ali já foi feliz
Criar raiz
E se arrancar

Hora de ir embora
Quando o corpo quer ficar
Toda alma de artista quer partir
Arte de deixar algum lugar
Quando não se tem pra onde ir
Chegar, sorrir
Mentir feito um mascate
Quando desce na estação
Parar, ouvir
Sentir que tatibitati
Que bate o coração
Mais um dia, mais uma cidade
Para enlouquecer
O bem-querer
O turbilhão
Bocas, quantas bocas
A cidade vai abrir
Pruma alma de artista se entregar
Palmas pro artista confundir
Pernas pro artista tropeçar

Voar, fugir
Como o rei dos ciganos
Quando junta os cobres seus
Chorar, ganir
Como o mais pobre dos pobres
Dos pobres dos plebeus
Ir deixando a pele em cada palco
E não olhar pra trás
E nem jamais
Jamais dizer
Adeus

RESUMO

Falar sobre o circo, suas histórias e emoções, desperta sensibilidade e envolvimento. É impossível realizar um estudo sobre o tema que se desconecte totalmente da criança que um dia fomos revestindo-se apenas de técnicas e vocabulários. A magia está presente nos autores pesquisados, na paixão com que falam desse mundo que pertence somente ao picadeiro. Que torna uma noite um verdadeiro sonho e se despede pela estrada na manhã seguinte.

O presente estudo possui como objetivo uma discussão inicial acerca do circo e sua relação com o universo artístico e estético. O tema é dotado de amplitude e deve ser discutido à luz da filosofia e da arte, como formas de compreender a complexidade humana envolta por processos de desenvolvimento intrínsecos tanto a um quanto a outro. O interesse sobre tal tema, nasceu da vontade em entender melhor a influência e a força que o circo pode ter na vida de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade e risco social.

O objetivo que norteia a presente pesquisa é a compreensão da influência da arte sobre o ser humano. Considerando-se que o homem transforma e é transformado pelo mundo ao redor, apenas à luz das múltiplas objetividades e subjetividades que compõem esse complexo sistema de percepções e experiências, é possível compreender a expressão da arte circense, em sua completude.

Palavras chaves: circo, estética, arte, particularidade, emancipação humana.

ABSTRACT

Talking about the circus, its stories and emotions, arouses sensitivity and involvement. It is impossible to carry out a study on the subject that totally disconnects from the child that one day we were coating only techniques and vocabularies. Magic is present in the authors researched, in the passion with which they speak of this world that belongs only to the riding horse. Which makes a night a real dream and says goodbye on the road the next morning. The present study aims at an initial discussion about the circus and its relationship with the artistic and aesthetic universe. The theme is endowed with amplitude and should be discussed in the light of philosophy and art, as ways of understanding the human complexity stems from development processes intrinsic to both one and the other. The interest in this theme was born from the desire to better understand the influence and strength that the circus can have on the lives of children and adolescents in situations of vulnerability and social risk. The objective that guide this research is the understanding of the influence of art on the human being. Considering that man transforms and is transformed by the world around, only in the light of the multiple objectivities and subjectivities that make up this complex system of perceptions and experiences, it is possible to understand the expression of circus art, in its completeness.

Keywords: circus, aesthetics, art, particularity, human emancipation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – APROXIMAÇÕES À HISTÓRIA E AO CARÁTER DO CIRCO	11
1.1. O CIRCO NA HISTÓRIA: PLURALIDADE E DIVERSIDADE CIRCENSE	11
1.2. APROXIMAÇÕES ÀS RELAÇÕES ENTRE CIRCO, TEATRO E ESQUETES	19
1.2.1. O Palhaço e os Esquetes.....	25
CAPÍTULO II - A CONSTITUIÇÃO DO ESTÉTICO E DO ARTÍSTICO A PARTIR DA VIDA: APROXIMAÇÃO ÀS FORMAS DE TRANSIÇÃO	27
2.1. O CICLO PROBLEMÁTICO DO AGRADÁVEL	27
2.1.1. Arte e Ciência: aproximações e conflitos	35
2.2. Aproximações à CATEGORIA DA PARTICULARIDADE	37
2.3. O caráter social plural e diverso do circo e suas interações com o universo do artístico e do estético.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51

INTRODUÇÃO

A arte, não por acaso, vem se tornando cada vez mais motivo de pesquisa, de inovação e principalmente de libertação. Através da arte conseguimos abraçar novas culturas, nos expressar, nos socializar, quebrar barreiras, preconceitos e muitas outras coisas. Através da arte podemos nos tornar mais humanos e dignos.

O que se percebe é que, as diversas formas de expressão humana têm servido para socializar os indivíduos ao longo dos séculos, seja pelo acesso a apresentações artísticas, seja pela capacidade de fortalecer e expandir as subjetividades humanas, através do melhor conhecimento do indivíduo a respeito do mundo ao redor e de si como ser genérico.

O tema desse estudo perpassa os mais diversos cenários da estética lukacsiana, bem como de sua construção do artístico, através de um mundo próprio projetado pelo circo, por meio do “faz de conta”, não obstante representando as expressões próprias da vida e da realidade - que é o objeto central desse estudo, bem como seu tangenciamento às expressões do artístico e estético.

É fundamental pontuar o caráter social que o circo encerra em si mesmo desde seus primórdios. Considerada uma arte de “pobres”, os espetáculos sempre tiveram o condão de levar magia e alegria às cidades por onde passavam. Através dele, as pessoas se viam representadas, bem como havia a possibilidade de interação entre espetáculo e espectador, diferentemente do teatro, que era uma arte para poucos, burgueses e aristocratas.

Nesse ponto, apesar de bastante acessível, o circo, em sua essência original, não é, de nenhuma forma, inclusivo. Para se aprender a arte, ou nascia-se no circo ou fugia-se com o circo. De toda forma, era obrigatória a vivência dentro do ambiente circense.

No Brasil, a partir do final do século XX, esses paradigmas são quebrados; escolas de circo são fundadas e o espetáculo, antes criativo e mutável a cada apresentação, torna-se mais ligado ao teatro e explora a estética e beleza inerentes à arte dos palcos.

De acordo com Costa (2015) são três os tipos de educação circense na atualidade: a primeira, vem de herança, é o circo-família (Silva, 2009) e se refere ao circo tradicional. A terceira é a educação profissionalizante, na qual novos atores, com habilidades acrobáticas são treinados para atenderem às novas perspectivas do circo. No meio de ambas, está o circo social que, conforme seu nome já sugere, é desenvolvido nas regiões periféricas das cidades, com as populações menos favorecidas, e encontra apoio nas entidades do terceiro setor.

A isso, corrobora Dal Gallo (2010) ao afirmar que o circo social usa a arte circense como ferramenta pedagógica, para a formação de sujeitos, preferencialmente aquele em situação de vulnerabilidade.

No mesmo escopo, Bolognesi (2005) leciona que se trata de “importante segmento de ação circense” predominantemente exercido por entidades ligadas à área da educação, que atuam de forma independente, na formação de cidadãos.

Segundo Macedo (2011) o circo social busca através da educação não alfabetizante e da utilização da linguagem circense, auxiliar sujeitos de classes populares a construir sua subjetividade e inserção na vida social.

Ao contrário do que se pode pensar, o circo social não tem a pretensão de atuar profissionalmente, mas tão somente aliar a prática do lúdico com atividades corpóreas – mentais, físicas e sociais -, que façam com o que o sujeito desenvolva aspectos da arte e da vida. Ou seja, é a inserção da ludicidade e da arte na vida de classes sociais periféricas.

Nesse aspecto, Cassoli e Lobo (2006) consideram que o circo social agrega, além das artes circenses, o teatro, a música capoeira, artes nordestinas e se baseia na psicologia, nas ciências sociais e no direito. Em outra obra, Cassoli (2006) associa proposta do circo social ao romantismo da psicologia, afirmando que este propõe o resgate da autoestima através do autoconhecimento.

O objetivo do presente estudo se expressa em compreender a partir das minhas experiências no estágio obrigatório, o caráter do circo, suas interações com o universo do artístico e estético, suas possibilidades educativas de transformação da realidade, de contribuição para o avanço dos processos de emancipação humana.

Nesse bojo, é fundamental correlacionar tais processos a um projeto desenvolvido na cidade de Ouro Preto, denominado “Circo da Gente”, pela organização não governamental OCA – Organização Cultural Ambiental, local no qual desenvolvi meu estágio e do qual nasceu o interesse pela temática do circo e suas relações com o mundo exterior, suas possibilidades de inserção de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade, em um universo amplo e diverso.

Também, nesse mesmo aspecto, justifica-se a pesquisa ora apresentada, tendo em vista sua correlação com o curso de Serviço Social, haja vista a capacidade que o circo – incluído aqui também, o circo social, como uma vertente deste -, tem de transformar a vida de quem ele toca. Seja através de escolas de circo, que dão um novo horizonte profissional a muitos cidadãos, seja pelos projetos sociais desenvolvidos através de sua arte e que, como o circo social, desenvolvem os processos cognitivos, a plenitude física e social dos jovens atendidos.

Sobre o projeto Circo da Gente, ele utiliza a metodologia do circo social como forma de contribuir para a formação integral das crianças e adolescentes, ao reunir a brincadeira, os jogos às atividades corporais e à expressividade artística, com a aprendizagem de habilidades psicomotoras singulares, a partir de atividades/oficinas de acrobacia aérea e de solo, equilibrismo, malabares, palhaços, etc. Por conseguinte, as ações voltadas para o Projeto visam à superação dos limites, o desenvolvimento das habilidades, coordenação e integração entre pessoas, fortalecimento de vínculos familiares e comunitários, o incentivo à permanência dos usuários na escola e concede uma formação da realidade social como forma de enfrentamento da vulnerabilidade social e desenvolvimento de potencialidades, de modo que as crianças e adolescentes entendam sobre sua realidade a fim de se reconhecerem no meio social enquanto sujeitos de seu processo e desenvolvimento a partir da utilização do ambiente sociocultural e do senso de pertencimento no contexto da cidade, propiciando a transformação dos jovens, suas famílias e o ambiente escolar.

Tendo em vista a temática atribuída ao presente estudo, bem como a bibliografia disponível, com a contribuição de importantes autores, como Mario Fernando Bolognesi, Gláucia Andreza Kronbauer; Maria Isabel Moura Nascimento, Fabio Dal Gallo, Georg Lukács, Ermínia Silva, Luís Alberto de Abreu, Annie Bouchard

e Michel Lafortune, a metodologia utilizada foi eminentemente a pesquisa bibliográfica, realizada em sites da internet, com a utilização de livros, artigos, monografias e dissertações que versam sobre o tema, a fim de conferir o caráter científico esperado das produções acadêmicas dessa natureza.

De acordo com Chizzotti (1995), “a pesquisa investiga o mundo em que o homem vive e o próprio homem (p. 11)”. Entretanto, a pesquisa só atinge seu objetivo quando encontra a metodologia adequada ao seu desenvolvimento. Foi esse o elemento perseguido durante a fase de investigação e estudo das fontes bibliográficas disponíveis: entrelaçar a prática do estágio, tão alinhado com a filosofia defendida pelo curso de Serviço Social, descrevendo-a e situando-a no espaço e no tempo, através dos olhos dos autores pesquisados.

O conteúdo está dividido em três etapas. O capítulo um localiza o circo no espaço e no tempo. Seu objetivo é conhecer historicamente o processo de formação do circo e seu papel social. A partir de sua construção é possível compreender por que ele foi considerado uma “arte de pobres”, e como se dá a identificação de populares com sua essência. Também se nota a evolução do circo dentro da sociedade, sua aproximação ao teatro, agregando elementos desse (e conseqüentemente trazendo-o também às camadas mais populares) e como o circo se torna, contemporaneamente, um espetáculo empresarial, ou seja, a influência do capitalismo em sua vivência.

O segundo capítulo trata mais profundamente da correlação entre o circo e o artístico e o estético. Através das obras do filósofo Lukacs e de demais autores referenciados no texto, é possível delinear a importância da arte e, conseqüentemente, do circo no desenvolvimento do ser humano.

Adentrando por reflexões a respeito do papel da arte e da estética na experimentação do mundo e na construção do ser, bem como a necessária importação da realidade – que confere a essa discussão um caráter muito amplo, no que tange às inúmeras expressões do homem enquanto ser social, haja vista que tal realidade é permeada por questões éticas, econômicas, da própria sobrevivência, o texto tem o condão de situar o circo como elemento expansivo das subjetividades em face das objetividades do indivíduo. Ou seja, a partir das questões atreladas à vida prática, cabe a análise de como se associam esta e a arte circense.

Finalmente, nas conclusões há o arremate do texto, concatenando todas as percepções experimentadas durante a pesquisa, bem como estabelecendo sua correlação com a área de estudo desta pesquisadora.

CAPÍTULO I – APROXIMAÇÕES À HISTÓRIA E AO CARÁTER DO CIRCO

1.1. O CIRCO NA HISTÓRIA: PLURALIDADE E DIVERSIDADE CIRCENSE

O ser humano, devido a sua capacidade de pensar, trabalhar, desenvolver-se, vai constituindo um mundo próprio dos objetos, relações, de valores, na medida em que vai submetendo aos seus desígnios as forças da natureza e se apropriando dessas forças, para bem ou para mal.

Pode-se entender que essa premissa é defendida por Bolognesi (2010) ao afirmar em seu artigo que o homem possui superioridade incontestável em relação aos animais e a natureza, devido ao seu grande potencial de desenvolver habilidades e de estar sempre em constante evolução. Na sua argumentação, o autor situa o circo como uma das formas pelas quais se efetiva esse domínio humano sobre a natureza e sobre as próprias relações e forças sociais.

Bolognesi (2010) sustenta que o circo é plural por excelência devido aos espetáculos serem dispostos dos mais variados tipos de números como: acrobacias, música, dança, piadas, encenações, equilíbrio, magia, entre outros. Segundo o autor, o modo como as artes circenses surgiram teve dois momentos-chave em sua história: na Revolução Francesa e na Revolução Russa.

Presente, executado e desenvolvido em todos os cantos do mundo, o circo é um grande exemplo da relação entre universalidade e particularidade. Em tempos e formações sociais mais remotos, cada região do mundo tinha o seu “próprio” circo. Na China Antiga, estavam presentes as acrobacias e o equilíbrio. Na Grécia e no

Egito, a doma de animais e na Roma Antiga, em espaços públicos como os teatros, eram realizadas reuniões onde aconteciam apresentações dos mais variados tipos de habilidades. A título de ilustração, cabe citar que a

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. 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. (BOLOGNESI, 2010, p. 11)

Nesse sentido, Bolognesi (2010) afirma que a evolução das habilidades humanas, a doma dos animais e conhecimento sobre a natureza vem acompanhando a história humana através das artes circenses. Ele destaca ainda que “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” (BOLOGNESI, 2010, p. 11)

Tristan Rémy foi um dos principais historiadores do circo moderno europeu, deixando grandes contribuições no que tange à arte mambembe. Dentre as mais variadas atividades executadas, em 1961 Rémy se esforçou na “construção de um índice catalográfico” que ajudaria no trabalho dos bibliotecários de organização dos documentos referentes às artes circenses.

Para Rémy, as acrobacias espetaculares e os espetáculos de curiosidades são dois grandes campos do espetáculo circense, sendo que, as acrobacias espetaculares têm como elemento principal da performance o corpo e são identificadas pelo pesquisador em “nove grandes categorias”, sendo elas:

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; 9) Atletismo (BOLOGNESI, 2010, p. 11).

Nesse campo, é possível identificar como a preparação física, do corpo, de movimentos mais sutis, de destreza mais apurada e mais refinada, acompanhada de

uma preparação subjetiva, a constituição e o alcance de capacidades e qualidades acima da média daquelas exigidas na vida cotidiana, bem como a forma lúdica como essas performances extraordinárias são executadas nos espetáculos circenses constituem exercícios e formas preparatórias para a vida, formas essas que são vivenciadas com grande emoção e comoção pelos “espectadores” ou pelos sujeitos que vivenciam o espetáculo circense.

Mas esse campo, de acordo com a catalogação sugerida por Rémy, é bem mais amplo, quando se considera a ilustração que o pesquisador, segundo Bolognesi, faz da referida categoria “8. Pantomina Acrobática e Palhaçaria”, cujas características são assim descritas:

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, 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 (BOLOGNESI, 2010, p. 12).

Aqui, é possível identificar o predomínio e a força das formas de exercícios lúdicos, na criação de uma atmosfera atravessada por emoções, tensões e afetos intensificados nos números do espetáculo circense. No teatro pitoresco e nos esquetes, pode-se indicar que esses elementos se entrecruzam com os elementos lúdicos das representações artísticas, quando, por exemplo, o cômico e o dramático da vida cotidiana e suas emoções próprias são refigurados na força sensível dos palhaços, dos clowns, das situações típicas etc.

Um segundo grande campo do espetáculo circense para Rémy é o espetáculo de curiosidades onde acontecem “espetáculos de animais” envolvendo tanto animais domésticos como selvagens, “números de ilusionismo e os fenômenos humanos”.

Nas curiosidades com animais podem ser encontrados rodeios, números com crocodilos, ursos, serpentes, elefantes, hipopótamos, leões, tigres, pássaros diversos, etc. No ilusionismo, acontecem variadas formas de manipulação de objetos, fantoches, sombras chinesas, o teatro pitoresco e os transformistas.

Já nos fenômenos humanos, estão presentes nos espetáculos circenses situações muitas vezes consideradas as anomalias, tais como mulheres e homens

sem algum membro do corpo, pessoas albinas, tatuados, mulheres barbadas, pessoas anãs, siamesas, incluindo as variedades do qual eles mesmos participam tais como *clowns*, malabares, equilíbrio, entre outros.

Leciona Bolognesi (2010) que Rémy, nesse seu trabalho de catalogação, ao construir o material de apoio para os bibliotecários, preocupado com a necessidade de organização dos documentos, se atem às especificidades do circo de sua época. A isso, o autor tece importantes ponderações:

Não obstante a intenção de um detalhamento e precisão quanto às especificidades das atrações circenses, voltadas à necessidade de organização documental, que certamente foi – e ainda é – de grande utilidade, a classificação proposta por Rémy se atem 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 [XIX]¹. 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, 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 particular 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 (BOLOGNESI, 2010, p. 12).

Nessas considerações, Bolognesi indica que “outras formas e especialidades também ocuparam – e ainda ocupam – o espaço circense, especialmente o teatro e a música”, fazendo algumas considerações sobre certos traços dessas outras formas no circo brasileiro. Antes, contudo, de adentrar esse universo do circo no Brasil, convém recuperar as conexões que Bolognesi indica entre as formas históricas dos circos e os processos das revoluções burguesas, mais precisamente, da Revolução Francesa.

¹ Nota da autora.

Para Bolognesi (2010) o caso francês é exemplar, pois Napoleão e sua particular história rumo à constituição do Império terminaram como motivos últimos da literatura e da arte romântica, na França. De acordo com ele,

O espetáculo circense acompanhou essa tendência em duas frentes, conjugadas em um mesmo espetáculo: atrações circenses e encenações de hipodroma. 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. (BOLOGNESI, 2010)

Bolognesi (2010) argumenta que nesse contexto histórico os espetáculos que têm o corpo como atuação principal, numa concepção burguesa, deixam claro a superioridade humana diante dos limites naturais e das imposições sociais da sociedade aristocrática e que mesmo os espetáculos que não tinham como foco as apresentações performáticas dos artistas acrobáticos, ainda assim contribuíam para a ideia de supremacia da espécie.

Os chamados hipodromas foram, à época, a consagração da supremacia humana sobre a natureza, através da doma de animais, o que possibilitava a encenação de aventuras nas quais se exaltava as conquistas napoleônicas.

A maior parte delas, transmitia a ideia da conquista dos povos bárbaros, dominados pela antiga ordem. Sendo assim, de acordo com Bolognesi (2010), os espetáculos definitivamente agregavam sentido e significações às habilidades humanas e que com tanta difusão de ideias e habilidades o circo Francês se tornou um espetáculo de primeira grandeza, ganhando sintonia com a história moderna e alcançando o papel de difusor ideológico dos valores da burguesia.

Em um contraponto muito importante na estrutura da argumentação – e Bolognesi tem o cuidado de mencionar que procede a um “salto na história” – quando se considera a Revolução Russa, o autor sustenta que o circo alcançou, neste caso, “um patamar diferenciado de manifestações artísticas”. Segundo seus argumentos, esse patamar seria devido, sobretudo, a certos avanços de certas vanguardas

artísticas, críticas da “cena naturalista”, que se limitaria a mimetizar o real, no quadro da sociedade soviética.

Inicialmente, as ações dos artistas engajados com as vanguardas russas (na avaliação de Argan, as mais revolucionárias de todas, se não as únicas), 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 (BOLOGNESI, 2010)

Segundo Bolognesi (2010), artistas de diferentes áreas como Maiakóvski, Meyerhold e Eisenstein, dentre outros, mergulhariam no universo circense, deixando marcas significativas para o teatralismo, em vigor numa época revolucionária. Eisenstein, “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”. Já Maiakovski trabalhou em formas teatrais conhecidas de toda a história do teatro para elaborar junto com Meyerhold, no período do construtivismo o que veio a se chamar “outubro teatral”. Quanto a 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 reorganizar, dramatúrgica e cenicamente, obras de autores não necessariamente envolvidos com os ideais revolucionários. [...] [E ele] se preocupou em formular uma base de ensino das artes circenses, em escolas apropriadas que formarão 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 ideia de um corpo belo, pois o espírito são e avançado requer uma força física própria. (BOLOGNESI, 2010)

Numa primeira investida no sentido de aliar teatro e circo na mesma cena, sugerido por Foreguer, como “uma nova especialidade de espetáculo”, Meyerhold posicionou-se contrariamente, defendendo que cada uma tem seu espaço específico, suas particularidades e, por isso, deveriam permanecer independentes entre si, podendo uma utilizar-se das características da outra, porém sem confundirem-se no espaço de cena.

Para assinalar um ponto de comparação entre as tradições circenses ligadas às bases e aos valores da sociedade burguesa, no caso, desde os referidos marcos da Revolução Francesa, e entre as tradições circenses ligadas às bases e aos valores da sociedade soviética, considere-se a seguinte passagem de Bolognesi:

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 com os ideais da revolução socialista, não se tratava de apresentar a maioria 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 (BOLOGNESI, 2010, p.14-15).

Não é possível nos limites do presente espaço discutir as interpretações e as posições que Bolognesi assume nas suas análises sobre os processos da revolução soviética e suas repercussões sobre o mundo das expressões artísticas, do circo e da cultura.

De passagem, registre-se que a ideia indiretamente aceita pelo autor de que as categorias do reflexo e da mimese correspondem a fotocópias mecânicas, naturalistas, da realidade, pode ser considerada um preconceito burguês, já que para a tradição marxista reflexo e mimese, como categorias sociais, humanas, implicam sempre processos de criação e de crítica, como se verá, mais à frente, por exemplo, nas concepções de Lukács. Aqui cabe registrar a linha argumentativa crítica de Bolognesi, que perpassa considerações como as seguintes:

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.

Em sua linha principal de argumentação, o autor defende que são precisamente as referidas vanguardas que respondem pela elevação das expressões culturais e artísticas soviéticas a patamares superiores, conforme se vê na seguinte passagem:

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. Investiram, igualmente, na inserção da comicidade em números e atrações específicas circenses, em equilíbrio e acrobacia, por exemplo.

É assim, que não obstante suas considerações críticas, o autor tece também considerações sobre o que a seu ver constituem avanços e contribuições do circo soviético para a cultura geral do circo, sendo integrado a um “programa público de ensino e difusão” do circo, consolidando seus traços particulares, diferenciando-se do caráter do circo nas sociedades ocidentais burguesas. Como se lê na seguinte passagem:

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 (Bolognesi, 2010, p. 16).

Nesses processos que são, para o autor, contraditórios, o circo será incorporado como instrumento ideológico a serviço do Estado, conforme é possível ler na seguinte passagem:

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, subjugadas 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. (Bolognesi, 2010, p. 16).

Em conclusão, Bolognesi (2010) afirma que o circo conseguiu ao longo da história conquistar grandes avanços técnicos que ampliaram suas possibilidades espetaculares e que não somente o circo, como qualquer arte espetacular, podem ser entendidos como um campo de luta, de batalha, no plano cultural, sendo também indissociáveis das lutas e das conquistas não somente na política como na história, e que as revoluções Francesa e Soviética foram os grandes responsáveis, cada uma a seu modo, pela diversificação e evolução do circo e das artes circenses nos séculos XIX e XX.

1.2. APROXIMAÇÕES ÀS RELAÇÕES ENTRE CIRCO, TEATRO E ESQUETES

Chegado ao Brasil no recém-nascido século XVIII, tendo se consolidado a partir do século XIX, o circo brasileiro é formado por mambembes e populares, que influenciados diretamente pela população rural predominante na sociedade à época.

Se a aristocracia europeia se encantava com os espetáculos de cavalinhos e pantomimas, de outro lado, artistas de rua sofriam represálias por ameaçarem a ordem social que se tentava impor (Kronbauer; Nascimento, 2013).

De acordo com Ângelo (2009), o ciclo da borracha e do café, que impulsionavam a economia brasileira, movimentou também diversas trupes às terras tupiniquins, em busca de praças cheias e na busca pela prosperidade.

Esses mesmos artistas, ao chegarem ao Brasil, embora não gozassem de prestígio perante as autoridades, transformaram-se em espécies de heróis para as populações locais. Seu caráter itinerante, a constante mistura entre os artistas originalmente integrantes do circo e outros populares, como cantores e declamadores, tornou o circo brasileiro inicialmente, um espetáculo destinado às camadas pobres da sociedade. Nas palavras de Rocha (2010), era a expressão de uma cultura rural atrasada e alienada, um espetáculo de periferia.

O circo, por sua formação, representa um desafio a qualquer estrutura social vigente. Ele não pertence, ele não é. O circo apenas está, muito embora o que ele deixa e sua permanência são elementos essenciais do humano-genérico. Visitando as cidades com seu espetáculo e fazendo parte de sua rotina por apenas alguns poucos dias, os circenses não geram registros históricos ou econômicos, tampouco territorialistas de suas atividades. Formado por uma família principal, que passava o ofício, bem como os bens do circo de pai para filho, e alguns agregados, que poderiam se tornar parte da família, caso houvesse algum casamento, o circo não tem dono.

De acordo com Kronbauer e Nascimento (2013) os artistas são todos donos, haja vista sua ligação familiar e não têm interesses financeiros de acumulação de capital ou controle dos meios de produção. O autor chama a atenção para a visão marxista que, na inexistência dessas características, o circo não se enquadra na definição de capitalismo. Esse formato, de colaboração e produção comunitária, perduraria no circo brasileiro até o final do século XX.

Da obra de Ilkiu (2011) tem-se que o próprio circense brasileiro se preocupou pouco em registrar sua história, o que a tornaria cada vez mais rica, dadas as vivências experimentadas ao longo da jornada, de cidade em cidade. A autora

considera o fato preocupante, haja vista o óbice à preservação da linguagem artística e cultural que o circo representa.

A história do circo brasileiro é permeada de momentos. Na década de 1920, o circo era moda em São Paulo. Leciona Ilkiu (2011) que Abelardo Pinto – o famoso palhaço Piolin, era considerado o maior representante da arte, graças à sua criatividade na comédia, na ginástica e equilíbrio. Tanto que a arte circense ganha espaço e reconhecimento através dele, durante a Semana de Arte Moderna. Era a consolidação do intercâmbio entre as artes populares e a erudição da academia.

Apesar de toda a euforia em torno do circo nessa época, tão rápido quanto sua ascensão, foi a mudança percebida em seus próprios integrantes. De acordo com Silva (1996), já nas décadas de 1940 e 1950, as famílias começaram a enviar seus filhos para casas de parentes, nas quais eles pudessem estudar e, conseqüentemente, ter um futuro mais estável.

Nesse mesmo bojo, Kronbauer e Nascimento (2013) pontuam que, a partir dos anos 1970, as mudanças nos meios de comunicação de massas, a busca do público por espetáculos diferenciados, bem como a organização de circos maiores em empresas, modificou irrevogavelmente a estrutura familiar do circo, destituindo-o de seu caráter mambembe e interrompendo a tradição do ofício hereditário. As novas empresas demandavam o artista pronto, já treinado e apto aos espetáculos, surgindo assim, as primeiras escolas de circo no País.

A primeira escola de circo brasileira chamava-se Piolin e foi instalada em 1977, no Estádio do Pacaembu, vindo à falência em 1983, devido a carências financeiras. Em 1982, é fundada a ainda existente Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. Somaram-se a esta, o Circo Escola Picadeiro (1984) e a Escola Picolino de Circo (1985).

Era o circo finalmente se rendendo ao capitalismo.

Conforme já citado, o circo sempre teve um caráter viajante. Seu espetáculo era criado e enriquecido à medida em que seus integrantes conheciam novas terras e pessoas.

O cenário brasileiro, no momento da chegada do circo, era de instabilidade política, além da corrida do ouro, borracha e café. Todo o País fervia, com tentativas de invasões estrangeiras, movimentos de resistência internos, além desentendimentos entre colonos e jesuítas, em São Paulo (Andrade, 2010).

Esse último conflito foi o responsável por um afastamento entre colonos e a Igreja, bem como das atividades ligadas ao divertimento, levando-os ao circo. A simplicidade e leveza dos espetáculos, além do espelhamento da realidade, fizeram com que a população se aproximasse dos circenses, enfurecendo a Igreja que, em resposta, investiu em espetáculos teatrais, realizados em conventos e para um público seletivo.

Segundo Andrade (2010) desde 1750, na Europa, o teatro foi alçado a um *status* cultural dotado de maior formalidade, sendo protegidos por documentos oficiais e exigindo-se a chancela de altas autoridades. Pelas terras brasileiras, no século XVIII grandes edificações baseadas nos modelos europeus foram erigidas, a fim de abrigarem os grandes teatros, a exemplo da Casa da Ópera, na cidade de Ouro Preto, datada de 1770.

A grande disparidade entre o teatro e o circo, no que tange às atuações é, indubitavelmente, a preparação dos artistas. Se na movimentação promovida pela Igreja, atores poderiam contracenar sem estar preparados, ou ainda sendo treinados, no circo, todos deveriam saber e fazer quaisquer atividades, inerentes quer ao espetáculo, quer à rotina do circo. Também a liberdade de criação distanciava circo e teatro. Enquanto no primeiro, a premissa era o entretenimento oferecido à plateia, com alta permissividade relacionada à composição de figurinos e encenações, o teatro deveria obedecer a comportamentos previamente impostos, como o padrão declamatório, por exemplo.

Com a vinda da família real para o Brasil, o circo tornou-se um grande amontoado de experiências, nas quais cada integrante exibía suas performances, ciganos tentavam a sorte e os velhos espetáculos ainda lutavam por espaço. Esse momento histórico, segundo Andrade (2010) lança o Brasil a um contexto renascentista, ao qual a população não estava acostumada. Assim, as artes eruditas tinham mais espaço que as espontâneas.

Nesse cenário, o ator João Caetano emerge como ícone no teatro, além da literatura. Foi ele o responsável por inserir grandes autores como Shakespeare, Moliere e Alexandre Dumas, em território brasileiro.

Aqui se registra a primeira aproximação entre teatro e circo no Brasil: ao lançar o livro “Lições Dramáticas”, Caetano propõe técnicas de representação, que são prontamente apropriadas pelos circenses, na busca por agradar a públicos mais diversificados.

A partir desse momento, os registros históricos apontam que os circos cada vez mais apostavam em momentos de atuação de seus artistas, intercalados com suas atrações rotineiras. Digno de nota é o período de festejos pela coroação de Dom Pedro I como imperador. Os circos participaram ativamente das festas pelo País, apresentando-se em anfiteatros e, ao modelo europeu, a recitação de um pequeno texto, ainda que os circenses não tivessem a aptidão para a interpretação, tão desenvolvida.

Como evolução da arte, dentro dos picadeiros, registrava-se cada vez mais a presença da palavra falada nos espetáculos, num misto de circo e teatro, que abrigava humor e drama sob a mesma tenda. Andrade (2010) leciona que quanto mais o circo se aproximava das práticas teatrais, mais ele demandava por recursos da mesma origem, como a adoção de um tablado alto, cortinas colocadas ao fundo, alçapões, coxias e outros elementos possíveis de serem instalados em um picadeiro.

Nesse momento, já se trata o circo como circo-teatro, devido às suas muitas congruências e similaridades. É tarefa árdua, no entanto, determinar o momento exato em que o circo e o teatro se fundem. Na opinião de Andrade (2010) a figura do palhaço desempenha um papel importante, dado o seu intercâmbio entre as duas artes.

Ainda de acordo com o autor, a participação do público no circo-teatro é o que o torna tão atraente e facilita sua absorção, em contraponto ao teatro convencional. Neste último, o público não constrói a história, não interage e, por esse motivo, o próprio teatro se desacomoda de seu lugar-comum e passa a se apresentar para camadas menos favorecidas, nesse ínterim.

Na mesma direção, Bolognesi (2006) tece críticas ao modelo circo-teatro atual. Segundo o autor, o público passou a ser mero expectador de uma dramaturgia que envolve encenação minuciosa e postura dramática. E continua, ao afirmar que o que se vê na atualidade é a renovação do espetáculo teatral, com base nas práticas circenses, ilustrado pelo Encontro Mundial de Palhaços de João Pessoa, na Paraíba, ocorrido em 2001. Ele afirma que poucos eram os palhaços de picadeiro, com a tradição circense; a maioria dos participantes era formada por jovens atores encenando o papel do palhaço. É um espetáculo para os olhos, porém sem qualquer interação com o público.

Nesse contexto, mais uma vez a aproximação do circo ao modelo social aceito, o distancia de sua essência e o faz render-se ao capitalismo. Bolognesi (2006) corrobora ao afirmar que o palhaço, aquela personagem que era construída ao longo do espetáculo, que absorvia e escarnecia das desigualdades e exclusões sociais, que fazia o público se enxergar no picadeiro, passa a ser enquadrado, modelado, encaixotado.

Atualmente, ainda mais que em qualquer outro período de sua história, o circo “fincado no chão”, aquele itinerante e mambembe, é visto com olhos excludentes. São poucas as famílias que mantiveram a tradição da lona e picadeiro, a exemplo da família Cerícola, dona do Circo Trapézio.

O que mais se vê são grandes empresas de entretenimento, como o Beto Carreiro, os Irmãos Brothers e a Intrépida Trupe, no Brasil e o internacional *Cirque Du Soleil*. Esses são conhecidos por misturar elementos teatrais e circenses todo o tempo, mas em espetáculos com produções de custo mais elevado e maior logística para movimentar quaisquer de seus espetáculos.

Ilkiu (2011) tece uma ponderação acerca da rotulagem do modelo atual de circo. Dada a pluralidade de manifestações que marca sua história, seria um tanto injusto, descrever como circo apenas aqueles que continuam seguindo modelos pré-dispostos.

A autora cita em seu artigo circos que deixaram de ser itinerantes, mas mantêm sua tradição de lona e picadeiro, cita os grandes grupos como o *Cirque du Soleil*, faz menção aos pequenos grupos familiares que ainda viajam pelo interior do

Brasil, mas que muitas vezes nem são registrados, e ainda cita a família responsável pelo Carroça de Mamulengos, um grupo de dez pessoas, todos parentes, e vivem o circo em sua essência, com a arte sendo passada de pai para filho e a itinerância como meio de vida.

Como contribuição dado o aprofundamento da discussão, esta autora se permite ainda citar uma manifestação circense pertencente à região de Mariana, em Minas Gerais. Trata-se do Circo Volante, criado nos anos 2000 por dois palhaços com o objetivo de difundir a arte circense a partir de espetáculos, cursos, além de promover o Encontro Internacional de Palhaços, na cidade de sua fundação. Embora o modelo de atuação não seja exatamente o tradicional de lona e picadeiro, os integrantes buscam manter a tradição viva, o que é de grande relevância cultural.

1.2.1. O Palhaço e os Esquetes

O esquete, por definição, é uma peça de curta duração e poucos atores e pode ser vista no teatro, na televisão ou no rádio².

Conforme pode ser percebido, o esquete pertence originalmente ao teatro, sendo apropriado pelo circo. Bolognesi (2007) afirma que “o universo do circo é formado por entradas e reprises, que são pequenos esquetes, com particularidades inerentes ao tipo de espetáculo”. As entradas, geralmente são peças cômicas, nas quais o *clown* pretende fazer uma façanha, mas é continuamente interrompido pelo Augusto, seu companheiro de cena.

Para fins de conhecimento, o *clown* (ou palhaço branco) e o Augusto se referem à posição de cada palhaço em cena. O primeiro é o protagonista, aquele que sempre tem as grandes ideias e desempenha façanhas, é o cérebro pensante da dupla, enquanto o Augusto é o bobo, manipulado e alheio à realidade (Periseé, 2017). Ainda conforme o autor, a identificação do público em relação a esses dois papéis se reflete de modo subjetivo, apoiando-se no fato de que ambos os palhaços habitam em todo ser humano. Ele cita Fellini como valorizador dessa dicotomia na construção de suas personagens. Periseé propõe ainda importante reflexão no

² Dicionário Michaelis (2021)

campo psicológico, ao afirmar que devido aos movimentos da psique humana, é comum que brancos se tornem augustos e vice-versa.

Já as reprises são intervalos satíricos de números circenses.

No ambiente do circo, ainda conforme o autor, os esquetes são desenvolvidos por duas pessoas, que desempenham papéis opostos. Nas companhias de circo, costumam ser peças curtas, naquelas de circo-teatro, geralmente, as peças chegam a ter cerca de duas horas, desenrolando temas ligados ao exterior do circo.

O que se vê, muitas vezes, é a justaposição entre o drama e a comédia, através de esquetes. A peça maior retrata uma história emocional, e logo é inserida em seu final, uma peça curtinha, de profundo caráter cômico, que arranca gargalhadas dos espectadores que ainda estariam com lágrimas nos olhos.

Silva (2017) diz que através das entradas e esquetes é que o palhaço define sua linguagem: corporal, verbal ou musical, bem como se é um *clown* ou um Augusto.

Nesse sentido, Bolognesi (2007) leciona que os esquetes são construções resultantes de um longo processo de apropriação cultural, no qual os atores agregam novas experiências e contemporaneidades às histórias, mas atentando-se ao cerne dos esquetes, que sempre retrata o palhaço como um estranho, em uma terra estranha. Como visto anteriormente, o autor também relaciona as relações estabelecidas entre o *clown* – ou branco - e o augusto, como relações que remetem, no limite, a relações de dominação, que são próprias da sociedade moderna.

O autor elenca em seu artigo, algumas características que garantem a comicidade aos esquetes, como a repetição (cenas que se repetem, às vezes com personagens diferentes, dentro do mesmo esquete), o exagero (essa já é uma característica própria do palhaço, mas tal recurso é amplamente utilizado aqui, através da hipérbole, da caricatura de fatos e pessoas), instrumentos linguísticos de comicidade, transformando a língua falada em algo engraçado através de recursos como a ironia, o paradoxo e a zombaria, a mentira, que pode ser manifestada de duas formas: na tentativa de enganar o espectador ou apenas no engano da personagem, cuja revelação se dá ao final, mas quem o assiste sabia todo o tempo da situação ilusória. Já o malogro da vontade é quando o revés criado por uma situação inesperada revela o caráter ruim da personagem, e a punição recebida é merecida.

Também o homem com aparência de animal (aqui é o tratamento que traduz tal característica, como chamamentos ou elogios – burro, porca, vaca, etc.).

São pontos explorados nos esquetes ainda, o fazer o outro de bobo, os alogismos e a paródia.

Sendo o palhaço o elemento que mais aproxima o circo e o teatro, não poderia ser de outra forma a manifestação da dramaturgia dentro do picadeiro. Isto porque, ao contrário do teatro tradicional, no circo não existe a preocupação em submeter as atuações a críticos ou mesmo a imperatividade de aulas de atuação e grandes produções. A teatralidade do circo é construída para evocar emoções, fazer com que o público sinta vontade de retornar no dia seguinte, porque riu e chorou naquela noite de espetáculo.

CAPÍTULO II - A CONSTITUIÇÃO DO ESTÉTICO E DO ARTÍSTICO A PARTIR DA VIDA: APROXIMAÇÃO ÀS FORMAS DE TRANSIÇÃO

2.1. O CICLO PROBLEMÁTICO DO AGRADÁVEL

Antes de trazer à baila as importantes contribuições de Lukács, no que tange às discussões sobre o estético e suas aproximações e distanciamentos do artístico, essa autora considera interessante para a discussão inserir alguns conceitos presentes no debate sobre a arte, com a finalidade de contextualizar como a obra do referido filósofo continua ainda tão sólida e atual.

Para Machado (2019), a arte deriva da capacidade humana de lidar com o lúdico e integrá-lo à sua vida, criando um ambiente favorável ao seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, a arte estimula o ser a retratar sua própria existência, com todos os conflitos, desejos e contradições, colaborando para o autoconhecimento e a vivência em grupo.

Boal (2009), por sua vez, afirma que “culturas são campos de batalha no combate de tudo o que leva à subserviência e à passiva aceitação da opressão em

todas as culturas. Portanto, ser cidadão não é aquele que vive em sociedade, mas aquele que a transforma”. Nesse sentido, a arte é tida como uma ferramenta de individualização, reconstrução de identidade e vínculos sociais (Machado, 2019).

Em outro registro, Vigotski (1998) analisou a arte sob o prisma da psicologia definindo-a como uma técnica criada pelo ser humano para dar existência social aos sentimentos, possibilitando que esses se relacionem, através da catarse, como se os sentimentos fossem objetos.

Já as contribuições de Lukács (1885-1971) a respeito da arte e seu papel na vida do ser humano são elaboradas no âmbito da tradição cultural marxista. A influência da obra de Karl Marx foi uma determinante para que o filósofo húngaro lançasse as bases de sua discussão, muito embora o autor húngaro, na Introdução de sua Estética, se declarou “devedor” de uma ampla tradição filosófica, que vai de Aristóteles a Hegel.

Na gênese de sua obra, Lukács propõe a discussão a respeito da “produção espiritual dos homens” – espiritualidade aqui entendida em sentido dessacralizado - , através do artístico e do estético. São eles campos de atuação humana,

[...] situando essas atividades como predicados forjados nos processos de humanização, no âmbito das formas reativas que os homens elaboram para lidar com o mundo e as categorias da realidade natural e social, abre para a consideração e tratamento da formação da subjetividade humana e das formas do reflexo da realidade a partir das relações primárias que o homem estabelece com o mundo externo, de modo que ganha relevo e proeminência a categoria ou estrutura categorial da *vida cotidiana* (SILVA: 2019, p. 16)

Nesse campo, Lukács, na referida obra, defende que os reflexos e as categorias do artístico e do estético não são inatos, não estão dados desde sempre, ao ser humano, mas são elaborados a partir da objetividade e das necessidades de seu cotidiano. De outro lado, no campo da subjetividade, e traçando um panorama problemático (ao que o próprio autor denomina “ciclo problemático do agradável” e que iremos discorrer com maior profundidade a seguir), emerge o papel do agradável no cotidiano humano, pressuposto que tem ampla correlação com o tema ora desenvolvido, por estar ligado ao campo das emoções e experimentações sensoriais que surgem no trabalho e na própria vida cotidiana.

O agradável, na concepção do filósofo pertence ao mundo das emoções humanas e desenvolve-se a partir da experimentação individual do mundo social, tornando-se por isso, de caráter eminentemente pessoal, ou seja, dotado de profunda personalidade na correspondência entre o fato e a reação expressada à vida externa, social.

Para ele, apesar de não caracterizar, por si, o artístico, tampouco ao estético, o agradável caminha no sentido desse último, tendo em vista o caráter antropocêntrico de ambos: “o homem que tem a vivência de objetos, de acontecimentos da vida, os refere espontaneamente a si mesmo. O que atua como ponto decisivo de avaliação é o que se produz no sujeito mesmo como a reação a um momento determinado do mundo externo” (LUKÁCS, 1963).

Para Lukács, “apenas um fundo emocional amplo e intimamente profundo possibilita que o agradável influencie na origem e no desenvolvimento da arte”.

Como formas de caracterizar o agradável, sob a ótica de seu criador, podem ser citadas algumas características que o determinam, mas também o aproximam ou afastam do estético. A primeira delas é um caráter geral que parece “quase ilimitado”, mas no mesmo contexto, também há uma momentaneidade, relaciona-se com o momento presente, com o aqui e agora.

De outro lado, o agradável também apresenta forte contexto histórico-social e ainda, o sujeito em cuja vivência o agradável se converte em elemento de vida cotidiana, advém do privado de cada um (distanciando-se nesse aspecto tanto do artístico quanto do estético, tendo em vista que ambos se ligam à generalidade, ao universal). O agradável apenas se manifesta se houver experimentação anterior de mundo.

Ainda como formas de distanciamento entre os dois âmbitos, o agradável pode ser vislumbrado como uma satisfação imediata, mesmo por seu caráter momentâneo e tendencialmente pessoal. De outro lado, o estético, se liga à individualidade expandida, a satisfações tendencialmente mais perenes, mais duradouras, e fixadas na materialidade daquilo que é produzido nesse âmbito.

Também nesse sentido, o estético tem suas categorias próprias, específicas, sendo a particularidade (sobre a qual falaremos mais à frente) uma dessas categorias, a qual guarda um ponto de convergência com a vida cotidiana e com o âmbito do agradável. O agradável, no entanto, não é considerado um âmbito capaz de engendrar, por si só, formações propriamente artísticas, embora possa ser considerado um dos pilares fundamentais do estético e do artístico. O agradável, por sua origem na vida cotidiana, torna-se um ingrediente do estético.

A discussão proposta por Lukács tende ainda a compreender o agradável em face das manifestações humanas de prazer. Nesse sentido, pode-se compreender, por exemplo, que o capitalismo sugere comportamentos egóicos, hedonistas e manifestados através do dinheiro, de modo que há que se considerar também a presença do desagradável como elemento da vida, e o papel que o estético e o artístico desempenham em conduzir de volta o indivíduo ao genérico, ou atuar nesse sentido.

No caso do desagradável, esse elemento consegue facilmente atingir esse ponto, haja vista que não se trata de uma contraposição ao agradável, mas uma parte dele, no sentido de que pode se constituir como importante elemento promotor da vida. Crises de todas as formas são exemplos de como o desagradável pode ter o condão de elevar o particular ao genérico.

Para Lukács, o artístico e o estético constituem campos e ferramentas através das quais o agradável pode se metamorfosear em sensações ligadas a uma expansão da subjetividade humana, que podem conduzir ou reconduzir também o homem a vivências de caráter genérico.

Nesse escopo, o trabalho é um grande marco das reflexões de Lukács. É a partir dele que o ser humano coloca em marcha as mais diversas expressões de sua individualidade, bem como de sua universalidade. A seguir, será introduzida uma breve contextualização sobre esta categoria, com a finalidade de localizar no tempo, a evolução do homem até que ele seja capaz de ver arte ou estética no seu cotidiano.

De acordo com o autor, é necessário toda uma evolução do ser, dos seus processos de humanização, desenvolvimento de capacidades e predicados objetivos e subjetivos, para que se chegue à produção, à criação e ao entendimento do que

seja arte ou ciência. O ser humano, a exemplo da Idade da Pedra, passa por um processo de apropriação das funcionalidades do ser material, da natureza, seu uso imediato, para somente após isso, encontrar possibilidades artísticas e/ou estéticas (Lukács, 1962).

Uma relação importante da obra de Lukács com Marx encontra ancoradouro na concepção de ambos da importância do trabalho para o homem. É ele que funda o ser social. Segundo o autor de “O Capital” é o trabalho que permite que o homem se diferencie dos outros animais, transformando a natureza e adaptando-a às suas necessidades.

Assim, pode-se afirmar que para Marx a arte encontra suas formas originárias na própria potência do trabalho. Ambos são ramificações das objetivações materiais e não materiais, que permitem ao homem transformar o ambiente à sua volta:

Com essa compreensão das objetivações humanas, Marx entende a arte como um desdobramento do trabalho: mais uma novidade apresentada pelos Manuscritos econômico-filosóficos. As duas atividades – trabalho e arte – inserem-se no processo das objetivações materiais e não materiais que permitiram ao homem separar-se da natureza, transformá-la em seu objeto e modificá-la em conformidade com os seus interesses vitais. Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. Liberta da premência da necessidade imediata pela ação do trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida, como uma nova forma de afirmação essencial de que o homem pode modelar segundo as leis da beleza. Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação de continuidade com o processo material, mas possui uma especificidade, “leis” próprias, impondo uma relação determinada entre a ideia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada. (FREDERICO, 2005 apud FUZIWARA: 2014, p.40)

De acordo com essa concepção, o trabalho, as capacidades produtivas e reprodutivas próprias, a evolução científica do homem, frente à sua relação com a natureza, segundo Lukács, o elevou a uma condição de ser destacado dos demais animais à sua volta.

O trabalho permite retirar o homem de sua condição meramente biológica, através da reflexão e transformação do mundo à sua volta. Segundo Lukács, no entanto, a função dessa relação, ao mesmo tempo em que é primordial nos processos de constituição do ser humano e sacia uma necessidade imediata deste,

não é suficiente para os processos de humanização, sendo a arte e a ciência chamadas a cumprir papéis sociais posteriormente, à medida em que o homem se desenvolve intelectualmente (Lukács, 1962).

Nesse campo, Marx já lançava as bases para a estética lukacsiana, tratando a arte como uma forma de resistência aos valores capitalistas, através de suas características próprias, e pelas vias do adensamento e fortalecimento da subjetividade. Para o autor, através da riqueza objetivamente desenvolvida (o trabalho) o ser é capaz de desenvolver a riqueza da subjetividade:

(...) o ouvido musical, o olho que descobre a beleza da forma – em síntese, os sentidos capazes de gozos humanos, sentidos que afirmam como forças essenciais do homem. Porque não somente os cinco sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais – os sentidos práticos (vontade, amor, etc), numa palavra, o sentido humano – a humanidade dos sentidos -, se constitui pela existência do seu objeto, pela existência da natureza humanizada (MARX, ENGELS, 2010 apud FUZIWARA: 2014, p.38)

Nesse contexto, Marx considera, assim como Lukács, indissociáveis a expressão da arte e a forma como ela está inserida em um contexto espaço-temporal. É o que Vazquez (2011) nomeia “dimensão estética do desenvolvimento da sociedade e, portanto, do ser social”:

(...) de acordo com Marx, tão somente uma mudança das relações sociais pode fazer com que o trabalho do homem recobre seu verdadeiro sentido humano e que a arte seja o meio de subsistência material, física. Daí resulta que a salvação da arte, em última instância, está não na própria arte, mas na transformação revolucionária das relações econômico-sociais que tornam possível a degradação da produção artística ao fazê-la cair sob a lei geral da produção mercantil capitalista (VAZQUEZ, 2011 apud FUZIWARA: 2014, p.39).

A fim de dar continuidade ao entendimento dos reflexos artísticos e estéticos de Lukács, é necessária uma pausa para conceituação de importantes interações entre o homem e o seu entorno.

A gênese da arte para o autor só é possível quando sublinhada a análise histórico-social-temporal que circunda o homem e o faz perceber, apropriar e criar tanto o artístico quanto o estético, tendo em vista seu caráter eminentemente subjetivo. Não há que se falar em consciência da realidade, de acordo com o filósofo,

sem objetivá-la, sem considerar as questões cotidianas. Ainda nesse aspecto, é muito mais fácil para o homem compreender aquilo que se parece com ele.

Dessa forma, os processos de antropomorfização (projeção externa de formas humanas internas) e desantropomorfização (potência humana de reproduzir subjetivamente as categorias da realidade) correspondem a dinâmicas de apropriação e experimentação do cotidiano, e as formas como o homem concebe o lúdico como um âmbito de expressão. Espetáculos com deuses, animais, rituais mágicos, são todos carregados de concepções antropomorfizadoras. Mais adiante, será possível perceber como os espetáculos circenses guardam estreita relação com essas reflexões propostas por Lukács, à medida em que criam esses âmbitos de expressão do estético, propiciando aos espectadores se reconhecerem no picadeiro.

A arte, diz Lukács, só pode ser concebida havendo coerência com a realidade que envolve o homem. Assim, ambos os processos, são preliminarmente, ontológicos, ou seja, ligados à forma específica de ser do humano. A antropomorfização, segundo o filósofo, corresponderia à atribuição de elementos humanos projetados e externados em certas objetivações e certos objetos; é um processo de dentro para fora. Já a desantropomorfização trata a realidade de maneira crua, sem idealizações.

Antropomorfização e desantropomorfização se separam exatamente neste ponto: ou se parte da realidade objetiva, levando à consciência seus conteúdos, suas categorias, etc., ou se tem lugar uma projeção de dentro para fora, do homem para a natureza. Deste ponto de vista o culto de animais ou das forças naturais é tão antropomorfizador como a criação de deuses antropomórficos (LUKÁCS, 1962).

Assim, o autor confere à arte um caráter antropomorfizador, isto porque, a aproximação existente entre a arte e a vida cotidiana, bem como a projeção e a materialização das experiências cotidianas no “mundo próprio da obra de arte” faz com que o espectador se sinta identificado. Ele traz para si aquilo que assiste, vive aquele mundo projetado na obra como um mundo próprio.

Nesse sentido, o filósofo trata de importante questão ligada ao cotidiano humano. Considerando que ele contesta a ideia de que a arte, bem como a estética sejam oriundas de acontecimentos divinos, mas sim resultado da experiência

histórica e social diária do ser humano e de como ele reage a cada uma dessas, também no âmbito dessa experimentação, há que se considerar o conceito de “útil”, intimamente relacionado ao trabalho.

Segundo Lukács, o trabalho, sob a ótica marxista e, por consequência, apropriada por ele, tem a potência de produzir valores de uso, mas essa produção, ao mesmo tempo, vai muito além da produção do útil, estando também relacionada, por exemplo, com a produção do agradável, de sentimentos e emoções agradáveis. Contrariamente à subjetividade do agradável, o útil é objetivo e responsável por agregar valor ao produto final, possuindo caráter desantropomorfizador.

Lukács propõe que há uma relação íntima entre o útil e o agradável, quando se considera a constituição do humano e o trabalho em sentido criador desta forma de ser. Um caminho para se pensar isso, para se pensar a transição entre os dois polos, se dá pelas considerações do autor sobre o ritmo.

Nesse escopo, no que tange ao desenvolvimento das atividades próprias do trabalho, Silva (2020) leciona que, “com o trabalho, surgem e se desenvolvem hábitos motores radicados na capacidade teleológica do ser humano”. O autor propõe ainda que ao imprimir ritmo à atividade, além de facilitá-la, o homem poupa energia e diminui seu próprio desgaste:

O ritmo, por seu caráter, sua utilidade e eficácia, na medida em que potencializa objetivamente o trabalho, facilitando e favorecendo a execução da atividade e a obtenção dos resultados visados, liga-se ao desencadeamento no homem de sensações de alívio e prazer e, nesse sentido, à produção de sentimentos e emoções agradáveis, numa dinâmica de expansão das suas capacidades subjetivas. Para além do âmbito do trabalho em sentido estrito, o ritmo vai sendo crescentemente tomado e reconhecido também afetivamente como elemento do mundo próprio do homem. Por essas vias dá-se a possibilidade da separação e independização do ritmo de suas funções concretas no trabalho, o trânsito de sua constituição como momento da vida e da atividade humana a reflexo dessa realidade, a momento subjetivo, o que corresponde, conforme as teses de Lukács, às formas germinais da categoria da autoconsciência (SILVA: 2020, p. 03)

Dessa forma, o útil e o agradável se interconectam em um cenário de conjunção dos mundos objetivo e subjetivo da concepção de realidade humana. Nesse ponto, de acordo com Lukács, o trabalho, pensado aqui em sentido criador (não, portanto, em suas formas concretas desrealizadoras, como, por exemplo, no

capitalismo), traz tanto a relação consciente do homem com o mundo, na produção de objetos úteis e de valores, como traz sentimentos de satisfação e reconhecimento das próprias capacidades. Diante disso, das suas capacidades e de seus objetos, é despertada a autoconsciência.

É possível relacionar esses processos de consciência e autoconsciência, desde o trabalho, às vertebbras do ser social, haja vista que ao ver que pode criar, e que sua criação tem valor, que permite conquistas materiais e sociais, o homem inicia sua busca por melhores condições que satisfaçam suas necessidades básicas e aquelas necessidades mais “espiritualizadas” que surgirão à medida que as anteriores forem supridas.

Não é difícil ver, por essa linha de raciocínio, como as capacidades e as categorias estéticas e artísticas brotam das capacidades produtivas, históricas, do ser humano. Para se pensar o surgimento do estético e do artístico a partir dessas referências, a ideia de formas de transição e saltos qualitativos é bastante importante.

2.1.1. Arte e Ciência: aproximações e conflitos

Lukács promove em sua obra “A peculiaridade do Estético”, de 1963, um debate importante a respeito do que ele mesmo chama de “reflexo artístico e reflexo científico”. Considerando que a premissa básica do trabalho do filósofo é a interação entre homem e natureza, tanto a ciência quanto a arte correspondem a formas de experimentar o mundo e transformá-lo. Contudo, a arte, diferentemente da ciência, toma por objeto central o próprio “mundo social”, as relações sociais que se desdobram das relações primárias homem-natureza.

Outra diferença importante entre essas duas formas reside no modo como elas se expressam. A arte toma forma no universo particular de cada indivíduo como ser genérico. Assim, por exemplo, sobre os problemas da recepção e da fruição estética, considera-se que cada pessoa, tendo vivências e experiências muito diversas, inclusive aquelas de classe, entende e sente a arte de acordo com sua

sensibilidade, seu conhecimento e suas posições no mundo. Essas posições, é claro, muitas vezes são confrontadas pelas obras de arte.

O autor pontua ainda que a arte tem uma característica importante de não sobrepor ou invalidar qualquer tipo de arte anterior. Isto porque, elas se complementam, fazem parte – ou não – do mesmo universo particular, sem que uma impeça a outra. A arte excita a sensibilidade humana através da essência e da aparência: a arte traz a essência para a superfície. Nela são despertados os sentidos de forma intensificada.

De outro lado, a ciência é um processo universal. Seu operador tenta entender assuntos que são de grande abrangência e que por isso tangenciam vários outros seres humanos ao mesmo tempo. É um estudo contínuo, evolutivo, no qual novas inserções podem invalidar as anteriores. Devido ao seu caráter eminentemente prospectivo, o reflexo científico não abarca no mesmo ambiente conhecimentos já superados e novas descobertas. Das palavras do próprio Lukács (1978):

[...] ela (a ciência) nos apresenta sempre um mundo independente do sujeito do conhecimento (seja o sujeito criador ou receptor). Na arte, ao contrário, realiza-se sempre a unidade do sujeito individual com o objeto. Não há mundo artístico sem um sujeito criador e um sujeito receptor. Isso significa não só que, se fosse conhecida, a obra se transformaria em uma mera coisa “em-si” (o que prevaleceria também para as obras científicas perdidas no passado), mas- assertiva que nos traz de volta ao nosso ponto de partida significa igualmente que a obra de arte, embora seja uma coisa “em-si”, contém ao mesmo tempo algo “para-nós”, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual (LUKÁCS, 1978 apud GARCIA GALO: 2016, p. 10).

Nesse momento, mais uma vez se esclarece a importância do estudo do autor para este trabalho. Apesar de serem formas de experimentação do mundo e da realidade e, por consequência, elementos transformadores desse mundo e do próprio homem, a ciência permite que o homem transforme direta e praticamente o seu meio, enquanto a estética transforma esse meio em um “lar”. Mais uma vez, o processo ontológico e subjetivo envolvido no comportamento do homem, transformando-o em ser social, implica na forma como ele atua sobre o ambiente em que vive, já que elementos objetivos e subjetivos demonstram-se indissociáveis aqui.

Esse referido “lar” não é idêntico às moradas, vivências e experiências da vida cotidiana. Nele, abre-se espaço para vivências e experiências sensíveis

intensificadas. O que pode ser melhor compreendido a partir de algumas ideias de Lukács sobre a categoria da particularidade.

2.2. Aproximações à CATEGORIA DA PARTICULARIDADE

Da concepção de que a arte transforma cada ser em particular-genérico e da inegável dicotomia apresentada entre seu caráter não utópico e sua utopia consequente, surge um conceito bastante debatido por Lukács em sua obra. A particularidade emerge como categoria central da estética e se refere, em amplitude, à compreensão humana sobre seu mundo social, genérico.

É possível compreender que, para Lukács universalidade, particularidade e singularidade não são apenas teorias, formas subjetivas, pontos de vista dos sujeitos. Mais que isso, são “determinações de existência”. A esse respeito, diz Silva (2020):

(...) o que se mostra, por exemplo, no fato de que necessariamente o homem defronta-se e “tropeça”, na construção cotidiana da existência, com o singular, na relação primária com o mundo externo, com a realidade que se expressa sob a forma de fenômenos que portam em sua unicidade, em sua irrepetibilidade, em seu “aqui” e “agora”, o caráter e os traços da singularidade. Nesse deparar-se com objetos, fenômenos e situações singulares, o específico do humano, aquilo que o distingue, por exemplo, dos animais, consiste precisamente na capacidade de descobrir e dominar subjetiva e praticamente as forças objetivas defrontadas, descobrir e dominar processos e mediações dos fenômenos da realidade, ou seja, acessar e submeter a si determinações particulares e gerais dos objetos e categorias da realidade, o que só é possível pela capacidade teleológica de superação da relação imediata com o mundo. Deste modo são formadas as capacidades subjetivas de distinção entre o que é específico e o que é comum a objetos, processos e situações diversos, de modo que os homens vão forjando as capacidades de generalização (do singular para o universal, passando pelo particular), de especificação (do universal para o singular, passando pelo particular) etc., como se verifica na formação e no desenvolvimento da linguagem (SILVA: 2019, p. 17).

O autor demonstra que, ao tentar compreender o mundo, em qualquer campo que esteja, o ser humano necessariamente se defronta, primariamente, com a dimensão da aparência da realidade, uma dimensão que, contudo, tem sempre por detrás de si a dimensão da essência. A arte, por sua vez, se apropria dessas duas dimensões de um modo muito próprio: ela se alimenta das formas sensíveis e aparentes, mas com tanta intensidade que se torna capaz de adentrar dimensões essenciais da vida. Nesses processos, a arte também pode se nutrir de elementos do

conceitual. Mas o decisivo é que a aparência (e tudo que é singular) aparece na obra atravessado pela essência, e o que é essencial aparece de forma sensível. Aqui se encontra a categoria da particularidade.

Entender a particularidade é compreender que singularidade e universalidade caminham lado a lado, muitas vezes misturadas, e que a arte pode fazer, segundo Lukács, a intersecção entre ambas as dimensões. Esse termo, no contexto lukacsiano, remete à percepção do que é singular dentro do universal e vice-versa.

“(...) que essa universalidade não seja abstrata, mas concreta [...], mas esta concreticidade é a concreticidade da máxima universalidade, máximo afastamento – formal – das formas do mundo da evidência imediata” (LUKÁCS, 1978 apud MASSON: 2018, p.15).

Na teoria lukacsiana, a particularidade também pode ser entendida sob o entendimento de que conteúdo e forma convertem-se entre si, simultaneamente: o homem só compreende seu entorno com a vida girando ao redor dele e havendo interação mútua:

Forma e conteúdo se convertem incessantemente um no outro; se bem que o materialismo dialético e histórico – indo além de Hegel – estabeleça firmemente a prioridade do conteúdo, mesmo reconhecendo esta recíproca relação de convergência do conteúdo na forma e vice-versa; apesar disso, a investigação que se dirija especificamente para a forma não é absolutamente algo ocioso e, em particular, não é um problema cujo estudo, como pensam os vulgarizadores, entre em choque com o método do materialismo dialético e histórico. O marxismo professa ainda que a tomada de consciência do homem surge sempre da realidade, ou seja, da relação do sujeito com a realidade, com a vida concreta em movimento (LUKACS: 1972, p. 168).

Das palavras de Lukács (1972), “ da mesma forma, o artista transforma a particularidade individual em generalização estética”. Essa generalização nasce da busca pela fidelidade na reprodução da realidade proposta, articuladas à potência crítica e criativa.

Ainda sobre as definições de Lukács a respeito da particularidade:

A particularidade, como categoria central da estética, por um lado, determina uma universalização da pura singularidade imediata dos fenômenos da vida, mas, por outro, supera em si toda universalidade; uma universalidade não

superada, que transcendesse a particularidade, destruiria a unidade artística da obra (Lukács:1972, p. 175).

Dentro do universo da particularidade, Lukács considera que as obras de arte acabam sempre, de uma forma ou de outra, “tomando uma posição” diante das contradições da vida social. Para o autor, ao expor determinado “partidarismo”, em sentido progressista, o artista rompe com o velho, expõe novas ideias, registra historicamente sua arte, além de alimentar a necessária ponderação dos espectadores, ainda que de forma inconsciente, a respeito de seu papel no mundo.

Um ponto interessante do partidarismo é que ele trabalha singularidades contemporâneas à arte que se pretende elaborar, na busca pela universalização dessa arte. Ao selecionar, moldar, trabalhar a singularidade escolhida, o artista representa toda uma parcela da sociedade e, extemporaneamente, pode incluir outras. Dessa forma, a particularidade está presente, ao tornar o individual, universal, sem perder, contudo, sua concretude e sensibilidade, como leciona Lukács.

É importante compreender, que a particularidade como objeto da estética se ocupa da não abstração da universalidade. Ou seja, quando o artista busca atribuir um sentido mais amplo à sua obra, ele não deve perder-se, esvaziar-se de sentido. A isso, a singularidade tem o condão de retomar o ponto onde a obra tangencia a realidade e buscar de volta a sua razão de ser, mas aí já se trata da singularidade atravessada pelo universal, expandida, elevada ao particular.

É decisiva para a estética a necessidade de representar como verdade objetiva, e ao mesmo tempo como um mundo humano, adequado ao homem, uma realidade que existe independentemente da consciência humana. Esta necessidade impõe a referida universalização da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular.

O “caráter desfetichizador da arte” (Lukács, 1968), está intimamente ligado com a categoria da particularidade, com a potência da arte em proporcionar “vivências essenciais”. Nesse sentido, seu papel fundamental é suscitar a crítica no homem, romper a “casca” da vida e ir para o “núcleo” da vida.

Lukács (1970) pondera que na obra de arte “tanto o singular quanto o universal são superados, surgindo uma objetividade unitária. Assim, as leis da vida

se unem de forma indissociável às leis fenomênicas da vida, penetrando umas nas outras, até ser impossível a dissociação”.

Nesse bojo, lembrando que a arte, para Lukács, é reflexo da cotidianidade, o autor insere um tópico no entendimento da particularidade, qual seja, o típico. Nas palavras do autor, “o típico faz parte do particular, do que foi humanizado, tendo em vista que a arte humaniza o homem” (Meneses, 2018). Tal conceito reflete o homem como ser humanizado e, por isso, o típico é a obra como um todo.

2.3. O caráter social, plural e diverso do circo e suas interações com o universo do artístico e do estético.

Estabelecido o caráter social, plural, diverso, histórico, do circo e de suas expressões, e estabelecidas algumas referências sobre o que seria próprio dos campos do estético e do artístico, neste passo final do presente estudo serão retomados e articulados alguns pontos apresentados nos tópicos anteriores.

Uma ideia interessante que pode ser retomada é a de que os espetáculos circenses, não obstante suas variações, sua pluralidade e diversidade, têm se caracterizado historicamente por certas expressões e certos números como as referidas acrobacias espetaculares, muitas vezes ligadas a performances de alto rendimento corporal, que exigem preparação e desenvolvimento de habilidades especiais, esportivas, às vezes atléticas etc. Esses números são espetaculares justamente porque acontece certa elevação das habilidades comuns, médias, cotidianas, desses acrobatas circenses, e também porque os números espetaculares trazem dificuldades, exigências, riscos, num nível mais concentrado e mais elevado do que aqueles muitas vezes presentes no dia a dia. Não é difícil entender que as emoções, expectativas, tensões aí presentes carregam também uma carga de intensidade grande, e que tudo isso evoca no “respeitável público”, sentimentos e emoções correspondentes. Assim, podemos pensar esses espetáculos como belos e importantes exercícios lúdicos de preparação para a vida, o que é vivido intensamente e coletivamente sob as lonas do circo. Nesse sentido, as acrobacias poderiam ser consideradas como formas intermediárias entre vida cotidiana, práticas

esportivas e atividades propriamente artísticas, de modo que estariam atravessadas e mescladas por determinações do singular, do particular e do universal, sem que nenhuma dessas categorias possa ser considerada em sentido muito forte predominante ou organizadora.

É claro que as chamadas “acrobacias espetaculares”, como já dito, são muito amplas. Mas não é difícil ver, por exemplo, em números de salto ou de equilíbrio em solo ou em corda, equilíbrio em aparelhos, evoluções aéreas etc. interações com modalidades e práticas esportivas. Contudo, o circo é todo ele “um mundo próprio” de “magia”, e esses espetáculos estão dentro desse “mundo próprio”, com os acrobatas vestidos com roupas e em figurinos lúdicos, sendo as emoções aí vividas muito próprias, distintas daquelas propriamente esportivas.

Na diversidade das “acrobacias espetaculares”, pode-se considerar também, como já referido, as chamadas “pantomimas acrobáticas e a palhaçaria”, nas quais o caráter mais atlético, esportivo, corporal e performático do espetáculo sai de cena, dando lugar a números espetaculares de tipo “antropomorfizadores”, nas projeções cômicas, trágicas, ou de outros tipos, que representam a vida, emocionam e impactam o “respeitável público”.

Nesse aspecto, duas interpretações são importantes dentro do mesmo raciocínio. De um lado, Bolognesi (2001) concebe o corpo do acrobata como uma limitação ao público; em contraposição, Fischer (1983) o percebe como uma potencialidade.

Sob o prisma da atmosfera mágica criada pelo circo, em consonância com a categoria da particularidade, o homem se percebe como capaz de realizar aqueles feitos orgulhosamente exibidos no picadeiro, embora não os esteja fazendo. Porém, na sua universalidade (humana), pode ele expressar a particularidade das acrobacias e talentos expressos com o corpo.

De outro lado, os palhaços, segundo Bolognesi (2001) carregam a oposição a todo o belo ofertado pelos acrobatas. O autor aponta que a imagem artística dos palhaços são expressões do inacabado, do ridículo, das deficiências e aberrações não amparados na sociedade contemporânea.

Essa dicotomia entre o belo e o horroroso convivendo em um mesmo espaço, no qual não existe uma regra específica para sobreviver – ao contrário dos moldes

sociais, nos quais é fundamental ser belo -, permite a análise mais profunda do artístico e do estético, simultaneamente.

Considerando a concepção lukacsiana a respeito da formação da arte e da estética, como processos resultantes da vida, leciona o filósofo que a primeira é objetiva e subjetiva, universal e singular, traduzindo o que a humanidade carrega em essência, bem como influenciada diretamente pelos fenômenos espaço-temporais nos quais ela é concebida.

Nesse sentido, Lukács afirma que “o típico estético, no qual a particularidade se manifesta artisticamente e de forma mais intensa, indica o caminho da realização completa do gênero humano” (Lukács, 1970). Dessa forma, o corpo que promove o espetáculo é, ao mesmo tempo, singular e universal. Singular, porque é resultado de vivências, escolhas, dedicação – enfim, tudo o que os leva ao caminho da arte, e universal, porque é carregado de uma humanidade, que demonstra com clareza, a capacidade que todos têm de exercer aquele papel.

Da obra de Kronbauer (2013) tem-se que o diálogo entre os elementos que transitam do singular ao universal, é capaz de gerar expressões artísticas particulares, que flutuam entre “os sujeitos singulares que as criam” e “elementos de uma humanidade universal” dissociada do tempo e do espaço. A isso, reitera Lukács (1970): “o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade”.

Ainda no mesmo bojo, Fischer (1983) pondera que a arte é fruto de um cenário histórico-social condizente com a época em que é construída, refletindo “ideias e aspirações, necessidades e esperanças de uma situação histórica particular”. Porém, ao mesmo tempo, dado o caráter perene da arte, ela rompe com o momento histórico, superando-o e “cria também um momento de humanidade, que promete constância no desenvolvimento”.

No circo, a subjetividade do estético é suscitada através da beleza trabalhada nos espetáculos. A arte, por outro lado, contempla também o grotesco, numa dança permanente entre o homem e seu narciso (desejo incontestado de ser sempre belo e capaz) e a realidade das sociedades e das limitações, apresentada na forma do palhaço.

O palhaço, principalmente através dos esquetes, apresenta ao público uma parte sua renegada rotineiramente, vislumbrada com muito mais facilidade no outro. É a presença do palhaço bobo, que é sempre “passado para trás”, as personagens de sociedade inescrupulosas, as mentiras e traições, entre outras características e atitudes eminentemente humanas e que são apresentadas de forma cômica, para que o desagradável ali contido seja mascarado e transformado em agradável, a fim de criar a experiência da “noite mágica” que é o propósito primeiro do circo.

Também na exploração desse lado desagradável, é possível transitar entre a particularidade e a universalidade. Isto porque, conforme já citado neste estudo, os esquetes têm a possibilidade de oferecer reflexão aos espectadores, que nesse caso, incorporariam uma situação universal de forma bastante individual, levando em conta as suas próprias experiências de vida.

Ao ver-se representado através do palhaço, o homem dominado em suas relações de trabalho identifica-se com a comédia, se enxerga num mundo no qual ele não tinha espaço.

Nesse sentido, os esquetes podem ser considerados formas privilegiadas de representação que se encaminham e adentram o campo do propriamente artístico, onde o particular, no sentido acima discutido, pode assumir o primeiro plano, se tornar um centro organizador do número. Vale retomar aqui as seguintes palavras de Bolognesi:

A sátira está presente no picadeiro enfatizando as imperícias e defeitos humanos, ou então se volta à própria sociedade, tendo como objeto de derrisão autoridades, hierarquias etc. As farsas clownescas, por sua vez, dirigem-se exclusivamente ao universo exterior ao circo e suas lides e com muita frequência se efetivam em maquinários construídos em tamanho desproporcional, como uma espécie de conversão improvisada e exagerada dos mais variados assuntos (Bolognesi: 2005, p. 04).

E continua:

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio.

(...). Desse modo, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado. ” (Propp, 1992 apud Bolognesi, 2005).

O autor pondera ainda que na atuação circense, o divino suscitado pelas acrobacias, que levam o público ao delírio, mas também o conservam em condição apreensiva até o final do número, não tem a preocupação em fazer a associação entre vida e arte. Ele é e simplesmente é. De outro lado, conforme já explicitado, ao analisar o estético, é a parte do espetáculo que melhor caracteriza tal reflexo.

No que tange aos esquetes, costumeiramente protagonizados por palhaços através das categorias cômicas já citadas, podem ser entendidos como a definição de confluência entre arte e vida. Despojados desse caráter intangível próprio das acrobacias, os esquetes tratam da realidade, selecionam um assunto pertencente à universalidade e o tratam com comicidade e alegria, tornando-o particular, destinado àquele grupo específico composto pelos espectadores.

Assim, no que tange à arte circense, é possível identificar as características do universal, do singular e do particular, sob a ótica da construção dos números e das percepções sensoriais colocadas à disposição dos espectadores.

Em princípio, o corpo circense é um espetáculo à parte³, que conforme leciona Bolognesi (2001) “assume diferentes alegorias no espetáculo”. Os corpos, afirma o autor, devem remeter aos atletas gregos, em vista da beleza e força. De outro lado, porém, o assombro e êxtase experimentados ante o risco da queda e a realização de acrobacias perigosas, denotam a incapacidade do público em realizar tais feitos. Aqui, pronuncia-se uma aproximação à principal categoria do estético, qual seja a particularidade, dentro do ambiente da arte circense.

Uma indicação das ligações dos números espetaculares das palhaçarias com a vida social também é fornecida por Bolognesi, quando ele indica que as figuras, os tipos, os esquetes representados pelo Augusto e pelo *clown* ou palhaço Branco são indissociáveis de relações atravessadas por hierarquias, poder e dominação,

³ A exemplo do Cirque Du Soleil, no qual os artistas ostentam formas físicas destinadas ao brilhantismo das noites de magia e interpretação. Devido à complexidade de suas acrobacias, músculos fortes e bem torneados são construídos, dando a impressão de que aqueles corpos são indestrutíveis e quase divinos.

expressas muitas vezes por tapas, chutes etc. É claro que as palhaçarias são muito mais diversas, abertas e potentes para capturar muitos elementos da vida cotidiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo do circo é envolto por uma atmosfera de magia e encantamento desde seus primórdios. O mundo de ilusão, com fogos, animais, equilibristas e malabares que trazia tanta alegria numa noite mágica, no outro dia parecia, simplesmente pertencente a um sonho. Nesse sentido, apesar de todo o encantamento que envolve o picadeiro e seus artistas, o presente trabalho buscou ascender à discussão, através das obras de grandes autores, mas principalmente, do destacado filósofo Lukács, a transcendência da subjetividade à objetividade: de toda a emoção, sustos e alegria sentidos, o que transforma o ser é aquilo que ele absorve. O circo é imortal nas experiências oferecidas e no seu poder de transformar vidas.

Apesar de sofrer preconceitos, ele é uma arte que rompe as barreiras do tempo, e sobreviveu a todo tipo de crises econômicas e sociais pelas quais o mundo passou ao longo dos séculos.

Com uma arte eminentemente mambembe e caráter itinerante, os circenses, dotados de pouca cultura geral, mas profundos conhecedores de seu espetáculo e de sua casa – a lona e o picadeiro -, conseguiram se adaptar até o século XX às múltiplas tentativas de modificá-lo ou mesmo extingui-lo, como intentado pela Igreja Católica em meados do século XIX. Entretanto, quando a arte finalmente rendeu-se ao modelo econômico, o circo, conforme se concebe seu escopo, deixa de ser improvisação e alegria e torna-se um empreendimento, até rentável, carregado de efeitos e demandando altos investimentos.

Escolas de circo foram criadas, uma vez que a tradição fechada da família circense foi corrompida, e os números que antes encantavam por sua intangibilidade, passam a ser ensinados a troco de uma mensalidade, transformando uma pessoa comum em palhaço, malabarista ou acrobata.

Hodiernamente, os circos, principalmente após a sua associação ao teatro, se tornaram grandes grupos empresariais, que investem na área do entretenimento de uma forma bastante abrangente – a exemplo do grupo Beto Carreiro que agrega espetáculos, parques e escolas -, e oferecem dos mais variados tipos de distrações, incluindo-se aí os palhaços, que já não mais têm papel de destaque, como outrora.

Dessa forma, é importante frisar que, no que tange às escolas de teatro, não se pode confundir aquelas que têm o objetivo de formar profissionais, aptos a um mercado cada vez mais exigente e as escolas ligadas ao circo social.

Advindo de uma iniciativa do terceiro setor, o circo social é uma atividade ligada à filantropia e tem o condão de oferecer amadurecimento psíquico, físico e social a crianças e jovens de baixa renda. Esse tipo de programa não tem o objetivo de formar profissionais ou a obrigação de inseri-los no mercado. Caso seja interesse desses jovens, aí sim é possível a continuidade na profissão.

Foi o circo social o responsável pela escolha da temática desse trabalho, por ampliar a percepção de que o circo tem toda uma interação social com o meio. Além, obviamente da responsabilidade contida nas iniciativas que buscam preencher as lacunas do Estado em relação aos menos favorecidos, o circo social suscitou em mim a curiosidade a respeito da beleza que envolve os espetáculos e como isso prende a atenção e é capaz de desenvolver os jovens.

Essa curiosidade conduziu o presente estudo a interessantes colaborações filosóficas inseridas por Marx, Lukács e outros autores a respeito da arte e sua relação com a realidade humana.

Ao pensar o estético e a arte, a grosso modo, é muito comum que a reflexão se dê em nível bastante superficial, levando o indivíduo a classificar somente aquilo que ele considera belo. Não obstante, nessa linha há que se enquadrar ainda o grotesco (de Bolognesi), o feio, o trágico, o cômico, a alegria e a tristeza, entre outras emoções, que também são elementos formativos do estético e do artístico, e compõem toda a riqueza de suas expressões, tal qual o circo, o próprio teatro, as artes plásticas, etc.

No que tange ao circo especificamente, muitas são as transições entre arte e vida propostos ali. O corpo circense, debatido anteriormente, exalta além da beleza, o vigor físico, que possibilita a intersecção entre a atuação circense e outras, como por exemplo, a ginástica artística – mesmo porque esta é herança da arte desenvolvida nos picadeiros, carregando ainda hoje as características da beleza e exuberância de cores e movimentos, do próprio desafio ao corpo físico, além de toda a força e precisão necessários ao movimento.

É sabido que a segunda metade do século XX e o século XXI impuseram mudanças à estrutura do circo, mantendo, porém, o corpo como elemento nuclear do espetáculo. As incontáveis mudanças estéticas foram responsáveis por exigir um corpo que fosse adaptável a qualquer ambiente, exigindo um longo processo de formação, através de anos de dedicação.

Ainda nas intersecções entre a vida e a arte, atualmente o que se vê é uma busca por corpos que sejam tão desenhados e fortes quanto aqueles construídos nas acrobacias. Assim, academias de ginástica e dança vêm incorporando essas artes como forma de condicionamento e definição corporal.

De outro lado, já no campo do circo social, o que se percebe é que a linguagem circense é utilizada como promotora da transformação social e da integração. A conseqüente convergência entre arte e educação resulta numa construção de conhecimento sólida, baseada no dia a dia dos jovens, em detrimento do conteúdo pronto e acabado, que deveria ser apenas colocado à disposição dos alunos, por meio de aulas comuns.

Ao tangenciar a dimensão subjetiva da individualidade humana, as dificuldades de aprendizados, os problemas sociais e éticos, os sofrimentos emocionais, a arte do circo aplicada a programas sociais alcança de uma forma muito mais profunda a quem ela toca, trazendo à tona interesses antes sufocados, pela educação e pela própria arte.

O ser humano, diria Lukács, se compõe das múltiplas experiências sensoriais, sociais, e transforma o mundo ao seu redor com base na percepção derivada dessas sensações. É assim em relação ao trabalho e também em relação ao estético e ao artístico.

Por serem campos abrangentes e que compreendem muitas mediações, o estético e o artístico são capazes de abarcar as expressões circenses em todos os seus aspectos. Desde os gloriosos acrobatas, semidivinos, que fazem com que o espectador transite do boquiaberto ao assustado e retorne àquela profunda contemplação, até os grotescos palhaços que, com seus esquetes e construções conduzem o público a flutuar entre risos e reflexões a respeito de si mesmo, ainda que de forma involuntária.

No caso das acrobacias, por exemplo, é notória a beleza de sua execução. Entretanto, a discussão sob esta ótica é: qual a sensação provocada no público? Se conforme já explicitado, de um lado, os exercícios ali produzidos são preparações para a vida, seja no âmbito profissional ou mesmo como elemento de integração social, também a magia da intangibilidade, que coloca os circenses quase como deuses, acima do solo e das imperfeições daqueles que os assistem, admirados. Essas sensações passam pelo mais profundo do humano, como inveja, desejo, admiração, entre outros.

Ou talvez, o simples vislumbre daquelas acrobacias permite ao espectador ver-se como um ser capaz de realizá-las também, eventual membro daquele universo.

Também a respeito dos palhaços, seus diálogos, a presença frequente do desajeito, tropeções, sátiras, paródias, não poderia deixar de se enquadrar no estético e no artístico. Bonito, pode até não ser. Mas se considerarmos que geralmente os esquetes são construídos com base em situações sociais contemporâneas do espetáculo, e que, conforme foi apontado anteriormente, os palhaços branco e Augusto são personagens ontológicos que refletem o ser humano em sua essência, os espetáculos de palhaços transitam facilmente e todo o tempo entre o singular, o particular e o universal.

No campo dos esquetes, é notório que os espectadores têm uma dificuldade maior de se reconhecer e promover autorreflexões com base nas sátiras ali apresentadas. Esse processo é eminentemente subconsciente. De outro lado, as paródias são mais diretas e trabalham com uma identificação clara de suas personagens. Elementos objetivos contribuem para tanto, tendo em vista que o

figurino, a apropriação de um traquejo, ou o jeito de andar, ou uma fala são essenciais para tal reconhecimento.

A objetividade das sátiras se encontra muito mais presente nas situações vivenciadas pelos palhaços em cena, com a marcação de elementos como abuso de poder, força, ou inteligência, além de recursos regionalistas, registros de nível educacional, e época.

É notável que todo o trabalho desenvolvido para que o espetáculo aconteça, envolve uma criteriosa montagem de características que o enriquecem, interseccionando a realidade das cidades, encantando os espectadores e gerando interessante registro histórico, a partir de um cenário construído sob a ótica do humor.

Ao finalizar o presente trabalho, é possível concluir que o circo não é apenas um amontoado de tralhas que viajava de cidade em cidade, ou ainda um baú de memórias de tempos passados. Ele é uma fonte sólida e rica para entendimento dos processos ontológicos da vida, subjetivos que conduzem o ser na esfera artística.

Estudar o artístico e o estético à luz da arte circense é correlacionar a história viva às teorias filosóficas. É perceber que o homem é forjado no calor de sua própria realidade, embora muitas vezes, ele busque fugir dela ou pelo menos esquecê-la temporariamente.

O circo conta histórias diferentes a cada cidade, a cada ano, a cada espetáculo. Sua intenção é que a identificação do público seja tão grande que as emoções geradas sejam infinitamente maiores que a racionalidade do público. Esse resultado foi intentado pelo teatro durante muito tempo, mas apenas após a fusão das técnicas de ambos é que ele foi capaz de atingir um público diverso e captar o papel das sensações e sua importância na fidelização do público. Não é de se admirar que, nos gloriosos tempos do circo mambembe, as cidades ficavam em polvorosa quando o circo chegava.

Ainda que originária de objetivações humanas, a arte se expande na presença das emoções. Ela perpassa todas as experimentações do homem e dela decorre a essência do estético. A produção artística, tal qual o circo, desafia a lógica

capitalista, podendo ser entendida até mesmo como uma reação a esta, uma espécie de construção paralela que, ao mesmo tempo a retrata e redimensiona.

A arte é livre, florescendo a despeito do capitalismo, e como forma de aproximação da realidade, favorecendo a apreensão das particularidades da própria arte. Seu papel é proporcionar a identificação do homem com o objeto apreciado, sem fetichismos e irrealidades (relevância extrema dada à beleza), como pode ocorrer na subversão do estético.

Ainda que o circo baixe para sempre sua lona e que as luzes do picadeiro se apaguem, é certo, a herança artística deixada, a facilidade com que o espectador se apropria do espetáculo, a riqueza de elementos ligados tanto ao artístico quanto ao estético, que são capazes de trazer à cena concreta as teorias de Lukács, esses jamais serão esquecidos, seja pelos olhos brilhantes que viram tantos espetáculos, seja pelas mentes ávidas de conhecimento, que debatem efusivamente a riqueza que o circo deixa como legado.

E o show tem que continuar!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Giovanna R. L.L. **Circo Social e o Centro Cultural Piolin**. Monografia. 2017. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa/PA. 53 p. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11181/1/GRLLA11072018.pdf>. Acesso em jul/2021.

ANDRADE, José C. S. **O Teatro no Circo Brasileiro. Estudo de Caso: circo teatro Pavilhão Arethuzza**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. 452 p. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/outubro2011/arte_artigos/tese-teatronocirco.pdf. Acesso em jul/2021.

ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. **Corpo e subjetividade: um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE**. Dissertação (Mestrado em Biociências) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2009.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2008.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética**. Portal de Periódicos. Sistema de Bibliotecas da UFBA. Repertório: Teatro & Dança, Ano 13 – número 15, 2010/2012.

BOLOGNESI, M. F. O palhaço e os esquetes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 087-095, 2018. DOI: 10.5965/1414573101092007087. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101092007087>. Acesso em jul/2021

BROUGÈRE, Giles. **Lúdico e Educação: novas perspectivas**. Revista Linhas Críticas, vol. 08, n. 14, jun-jul/2002. Brasília. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/download/2985/2686>. Acesso em jul/2021.

Cabral, E. H. S. A Gestão Social do Terceiro Setor e suas Dualidades. **Revista Administração em Diálogo**, 2008, 11(2), 21-34. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/rad/article/download/2196/1760#:~:text=As%20organiza%C3%A7%C3%B5es%20que%20atuam%20no,desafios%20para%20a%20gest%C3%A3o%20social.&text=Identificamos%20as%20exig%C3%Aancias%20que%20este,que%20se%20articulam%20neste%20campo..> Acesso em jul/2021.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995. 164 p.

CIONINI, Matteo. **Tra assistenza e professione: il circo sociale in Brasile**. 2006. 265 f. Dissertação (Mestrado em espetáculo) – Departamento Artes Musicas Espectáculo, Università degli Studi Alma Mater Studiorum, Bolonha

CIRCOVOLANTE. Disponível em <https://www.circovolante.com.br/o-circovolante>. Acesso em jul/2021.

Circo da Gente. (s.d.). Disponível em: Circo da Gente: <https://circodagente.org/>. Acesso em jul/2021.

COSTA, Hélio Gonçalves. **O Circo Social: se não é formação de artista, é formação de que?** Artigo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. 21 p. Disponível em http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/tcc_versaofinal.pdf. Acesso em jul/2021.

FILGUEIRA, S.S.; SILVA, L.M. **Os Focos da Aprendizagem Científica: em busca de evidências da aprendizagem em uma atividade lúdica.** Revista Eletrônica Ludus Scientiae, vol. 01, n. 01, p. 16-25. Foz do Iguaçu, 2017. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/relus/article/view/725/736>. Acesso em jul/2021.

FOUCAULT, M. (2004). **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão** (R. Ramallete, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes.

FUZIWARA, Aurea Satomi. **Atividades Artísticas e Lutas Democráticas na Construção da Sociabilidade de Resistência Contemporânea.** Dissertação (202 p.) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/17694/1/Aurea%20Satomi%20Fuziwarara.pdf>. Acesso em jul/2021.

ALTENFELDER GARCIA GALLO, R. O pensamento estético de Georg Lukács: continuidade ou ruptura?. **Inter Litteras**, n. 1, p. 46-66, 1 oct. 2019. Disponível em <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/7133>. Acesso em jul/2021.

GOHN, M. G. Participação de Representantes da Sociedade Civil na Esfera Pública na América Latina. **Política e Sociedade**. v. 10, n. 18, p. 223-244, abr. 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2011v10n18p233>. Acesso em jul/2021.

ILKIU, Elizangela Carvalho. Respeitável Público, o Circo Chegou: trajetória e malabarismos de um espetáculo. **Temporalidades – Revista Discente do Programa do Programa de Pós-graduação em História da UFMG**, vol. 3 n. 1. Janeiro/Julho de 2011. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/download/5421/3353/17455>. Acesso em jul/2021.

KISHIMOTO, Tizuko M. **O Jogo e a Educação Infantil.** São Paulo: Pioneira, 1994.

KRONBAUER, G.A.; NASCIMENTO, M.I.M. O Circo e Suas Miragens: A Escola Nacional do Circo e a História dos Espetáculos na Produção Acadêmica Brasileira. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, nº 52, p. 238-249, set2013. Disponível em

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/download/8640240/7799/0>. Acesso em jul/2021.

LAFORTUNE, Annie Bouchard e LAFORTUNE, Michel. **Guia do educador de circo social: das lições de circo às lições de vida**. Editora: Cirque du Soleil, 2011.

LUKÁCS, Georg. Estética. Vol. 1. I. – **La peculiaridade do estético** - Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1972.

MACEDO, C.A. **A Educação e o Circo Social**. In: XIV Semana de Mobilização Científica, 2011, Salvador. Anais.Salvador: UCSAL. Disponível em <https://www.circonteudo.com/a-educacao-e-o-circo-social/>. Acesso em jul/2021.

MACHADO, Ludmila Rodrigues. A importância da educação através da arte para construção de cidadania. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 04, Ed. 07, Vol. 14, pp. 124-140. Julho de 2019. Disponível em <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/educacao/educacao-atraves-da-arte>. Acesso em jul/2021.

MASSON, Gisele. A Categoria da Particularidade como Mediação para a Produção do Conhecimento: Contribuições De György Lukács. **Cadernos GPosshe online**: vol. 01, nº 01, 2018. Disponível em <https://revistas.uece.br/index.php/CadernosdoGPOSSHE/article/download/487/387/1575>. Acesso em jul/2021.

MONTAÑO, C. **Terceiro Setor e Questão Social: crítica ao padrão emergente de intervenção social**. São Paulo: Cortez Editora, 2002

NILES, R. P., & SOCHA, K. (2015). **A importância das Atividades Lúdicas na Educação Infantil**. *Ágora: Revista de divulgação científica*, vol.19, n.1, pag. 80-94. Disponível em <http://www.periodicos.unc.br/index.php/agora/article/view/350>. Acesso em jul/2021.

OCA, E. (2017). **Circo da Gente**. Disponível em: <https://circoarteeduca.files.wordpress.com/2017/02/estatuto-oca-211.pdf>. Acesso em jul/2021.

PERISEÉ, Gabriel. **Você é Branco ou Augusto?** *Correio da Cidadania*, 2017. Disponível em <https://www.correiodacidade.com.br/colunistas/gabriel-perisse/376-30-05-2007-voce-e-branco-ou-augusto>. Acesso em jul/2021.

RAMOS, Maria B. B. Arte e Humanização na Estética de Lukács. **Revista Eixo**, v.6, n.01, Brasília, 2017. Disponível em <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/466/234>. Acesso em jul/2021.

RIBAS, T.A.M.; GHIDORSI, J.D.; ALLEBRANDT, S.L.; KOHLER, R.; MAROSKI, K.M. Gestão social no terceiro setor e seus efeitos no desenvolvimento humano: um estudo de caso em uma Organização da Sociedade Civil (OSC) que atua no Estado do Rio Grande do Sul/Brasil (2021). **Research, Society and**

Development, v. 10, n. 1. Disponível em <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/download/11918/10787/158997>. Acesso em jul/2021.

ROCHA, Gilmar. O Circo no Brasil: estado da arte. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70. Disponível em <https://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-70/823-o-circo-no-brasil-estado-da-arte/file>. Acesso em jul/2021.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes - circo no Brasil do final do Século XIX a meados do Século XX**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVA, Pedro Eduardo. A Dramaturgia como Elemento Formador do Repertório do Palhaço. **Concept.**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 66-86, jan./jun. 2017. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8648645/16326/29450>. Acesso em jul/2021.

Silva, Marlon Garcia. Ontogênese do Estético e Vissungos: cantos de trabalho dos negros escravizados na mineração. **Revista Katálysis [online]**. 2020, v. 23, n. 02, pp. 348-356. Acesso em agosto 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02592020v23n2p348>>.

TENÓRIO, F. G. (1998). Gestão social: uma perspectiva conceitual. **Revista De Administração Pública**, 32(5), 7 a 23. Recuperado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/7754>. Acesso em jul/2021.