

Anjos e pernas: a “moça de circo” no imaginário artístico brasileiro¹

GILMAR ROCHA

Resumo

O circo e as artes circenses sempre despertaram a atenção dos habitantes das pequenas e das grandes cidades por onde passam. Os artistas não ficaram imunes a esse efeito persuasivo, ao menos é o que nos revela a heteróclita produção de representações no campo das letras, das artes visuais, da música etc. Esse pequeno ensaio - assim deve ser visto, pois constitui uma breve incursão ao imaginário artístico brasileiro -, apresenta as primeiras reflexões em torno da artista de circo, poeticamente batizada de “moça de circo”. Trata-se de uma análise simbólica inspirada na filosofia da tragédia, de Nietzsche.

Palavras-chave:
Circo, imaginário,
“moça de circo”

Angels and legs: a “circus girl” in the Brazilian artistic imagination

GILMAR ROCHA

Abstract

Wherever they go the circus and circus arts have always captured the attention of people in small and large cities. Artists were not indifferent to this influence; it is what reveals the heterogeneous production of circus representations in the field of literature, the visual arts, music etc. This can be understood as a short essay since it is a brief incursion into the Brazilian artistic imagination which presents the first reflections regarding the female circus performer, here, poetically christened, as a “circus girl”. It is a symbolic analysis inspired on Nietzsche’s tragic philosophy.

Keywords:
Circus, imagination, “circus girl”

Ángeles y piernas: la “chica del circo” en el imaginario artístico brasileño

GILMAR ROCHA

Resumen

El circo y sus artes circenses siempre despertaron la atención de los habitantes de las pequeñas y grandes ciudades por donde pasan. Los artistas no quedaron inmunes a ese efecto persuasivo, al menos es lo que nos revela la heteróclita producción de representaciones en el campo de las letras, de las artes visuales, de la música, etc. Este pequeño ensayo – así debe ser visto, pues constituye una breve incursión en la imaginación artística brasileña – presenta las primeras reflexiones sobre la artista de circo, poéticamente bautizada como “chica del circo”. Se trata de un análisis simbólico inspirado en la filosofía de la tragedia, de Nietzsche.

*

Não. Não sei se é um truque banal
Se um invisível cordão
Sustenta a vida real (Chico Buarque & Edu Lobo)

Evocações

Circo. Palavra polissêmica, portadora de múltiplos sentidos e significados. Mais do que um lugar de espetáculos, o circo nos remete ao campo do simbólico, do imaginário social e/ou artístico-cultural. Muitas são as representações do circo e das artes circenses na literatura, na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, no mundo moderno. A título de ilustração, evoco a bela imagem do picadeiro que Ângela Carter nos apresenta em *Noites no circo*:

Que invenção barata, conveniente e expressionista, esse anel de serragem, esse pequeno O! Redondo como um olho, com um vórtice imóvel no centro, mas o esfregue leve como se fosse a lâmpada dos desejos de Aladim e, imediatamente, o picadeiro do circo se transforma naquela serpente duravelmente metafórica e urobórica com a cauda na boca, roda que gira em ciclo completo, a roda cujo fim é princípio, a roda da fortuna, a roda do oleiro onde nosso barro é moldado, a roda da vida onde nós somos quebrados. O! de maravilha. O! de dor (1991, p. 124).

Na Europa, as pinturas de Seurat, Toulouse-Lautrec, Degas, Léger, Renoir, Picasso, davam a conhecer o atrativo do circo no imaginário artístico de fins do século XIX e do início do século XX. Na literatura não será diferente com Dickens e Henry Miller, entre outros. No cinema, Chaplin recebe o Oscar com

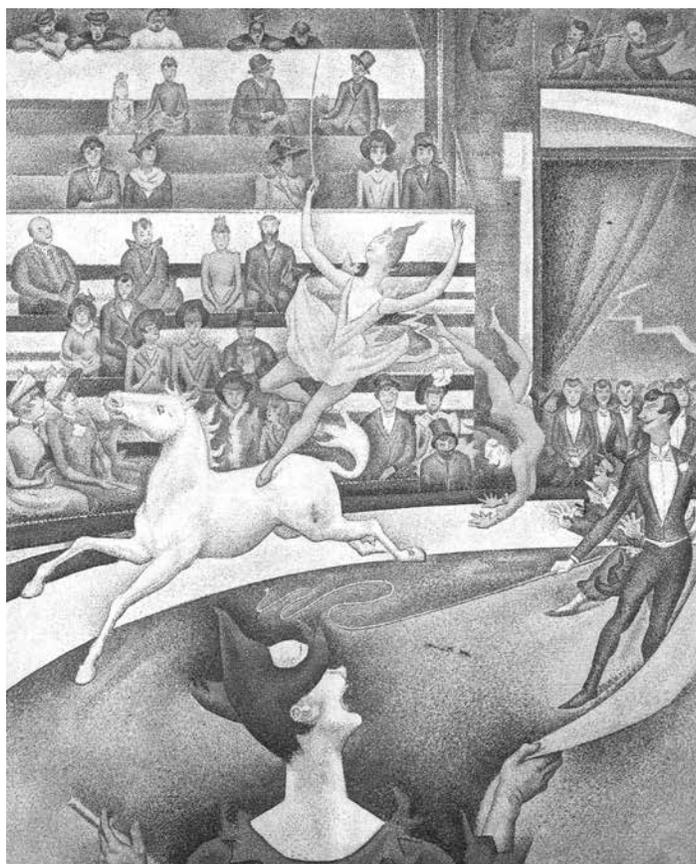


Figura 1
Georges Seurat, O Circo, 1891.
Fonte: Musée d'Orsay – obras
maestras impressionistas y
postimpressionistas, Editions de
la reunion des musees nationaux
y Thames and Hudson, 1987.

O circo, em 1928. Essas representações parecem mesmo ilustrar algo da natureza “mágica”, especial, do circo, ou seja, sua capacidade de provocar um rico, profundo e complexo processo de criação e imaginação simbólica no mundo das artes.

No Brasil não será diferente. Um dos momentos de maior importância na história do circo é quando os intelectuais modernistas se aproximam do palhaço *Piolin* nos anos 1920 e o elegem “o maior palhaço do Brasil”. Naquela época o circo era moda em São Paulo. Mas não é esse o único momento que nos chama a atenção. Como na experiência romântica dos *bildungsroman*, o circo adquire qualidades sensíveis, mágicas, emocionais, pedagógicas, através dos poemas, das músicas, das peças de teatro, dos filmes, dos romances, muitas delas tecidas, pintadas, evocadas por Portinari, Djanira, Mario de Andrade, Chico Buarque, Cecília Meireles, Jorge Amado e muitos outros artistas de variadas formações. Dentre as representações mais

corriqueiras destacam-se o momento de chegada do circo na cidade, a figura do palhaço, do mágico, dos animais e das artistas de circo. Muitas vezes, essas representações se misturam exigindo do espectador/leitor uma visão panorâmica que, nesse momento, só podemos anunciar a existência.

Não restam dúvidas sobre a importância do circo nos imaginários nacionais e internacionais, invadindo os espaços das artes, em geral, e das crianças (e dos adultos), em particular. É sabido que a chegada de um circo à uma cidade qualquer provoca uma grande transformação na paisagem urbana, no coração das moças e dos rapazes, e na imaginação das crianças. Junto com o circo é a promessa de um mundo outro que se instala, um mundo encantado, exótico, mágico, como nos sugere o poema abaixo:

Hoje tem Circo!
Artistas encantados das Arábias!
China Europa África América, o Mundo!
Palhaços malandros e ternos!
Mágicos das perfeitas ilusões!
Malabaristas com delicados cristais!
Equilibristas em fino fio de arame!
Trapezistas em trapézios espaciais!
Contorcionistas em caixas de fósforos!
Bailarinas celestes em maiô de estrelas!
Super Homem come fogo! fogo!
Mulher que engole espadas!
Acrobatas que voam ao Céu!
Animais ferozes de África e Ásia?
Ciganos e suas facas voadoras!
Ciclistas em rodas com asas!
Cavalos alados das Amazonas!
Ginastas que saltam além do Além!
A Música magnífica da Charanga! (GENTIL, 2004, s/p)

Um espetáculo de circo é sempre um passaporte para o mundo imaginário, nem por isso menos real, de seres alados, animais exóticos, acrobacias insólitas que invadem nossos sentidos, pensamentos e corpos. Se, por um lado, o “mundo mágico” do circo povoa nosso imaginário nos transportando para as alturas, para terras distantes, em companhia de seres extraordinários, por outro lado, e por isso mesmo, nos lembra nossa condição de pobres seres mortais destinados a uma visão trágica da vida. O circo é uma alegoria dessa tragédia; por

meio do circo e das artes circenses falamos do sentido trágico da vida e da possibilidade de sua superação, na perspectiva nietzschiana.²

O imaginário e a tragédia

O imaginário pertence ao mundo das representações, das ideias, das imagens, portanto, é da mesma natureza que a razão, mas sofreu ao longo do tempo enorme desvalorização quando associado à ilusão, à fantasia, à imaginação simbólica. Com Bachelard, o imaginário recebe avaliação positiva, pois sem a imaginação é impossível o desenvolvimento da ciência. Assim, antes de ser fonte de alienação o imaginário constitui uma forma de abertura para o mundo, é uma categoria fundante.³

Os estudiosos do imaginário parecem concordar que o imaginário é uma instituição simbólica. Como observa Mauss (2011), os símbolos são veículos de ideias, emoções, valores; de um lado, promovem a comunicação entre os homens, pois seus significados são partilhados socialmente; do outro lado, possibilita a união entre o real e o imaginário. É o que faz com que o corpo seja pensado como “símbolo natural” por Douglas, posto que nada é mais concreto e ao mesmo tempo atravessado pelo imaginário do que o corpo.⁴ As emoções, lugar do espontâneo e do obrigatório, se mostram um caminho fecundo nesse ponto. Por exemplo, a experiência individual de uma prece ou de uma leitura (na companhia somente dos deuses e das personagens do enredo), nunca é uma ação isolada e solitária, observa Mauss: “Uma oração não é somente a efusão de uma alma, o grito de um sentimento. É um fragmento de uma religião. Ouve-se ressoar aí o eco de toda uma imensa seqüência de fórmulas; é um trecho de uma literatura, é o produto do esforço acumulado dos homens e das gerações (1981, p. 245). A experiência emocional de se “viver a imagem” seja literária, seja iconográfica, torna o imaginário real. É o que nos sugere *O narrador*, de Benjamin; é o que nos permite pensar, numa apropriação indébita, se não há aqui a manifestação da “lei da participação”, de Levy-Brhul. O imaginário, nesses termos, não representa somente o que é próprio das ideias, mas também o que fala ao coração.

Não sendo possível, nesse momento, desenvolver uma arqueologia do imaginário, destacamos algumas de suas principais características. O imaginário nos convida a pensar em fabulação, fantasia, idealização, enfim, fantasia, no entanto, não se trata de um fenômeno irreal, antes o contrário, quando

visto como cultura a distinção real/imaginário se esvazia, pois o imaginário é outro modo cultural de participação na construção da realidade. Nesse processo, o simbólico adquire importância capital ao promover a mediação entre o imaginário e a realidade, a representação e a criação, a razão e a emoção, relativizando essas fronteiras conceituais. O concreto não se opõe ao simbólico, nos ensina Mauss (ROCHA, 2011); na verdade, por meio dos símbolos o imaginário ganha realidade ao acionar as emoções quando não é a razão, ora unindo as almas e os corações humanos em torno das crenças, das ideologias, dos ritos etc., ora nos fazendo pensar sobre o seu significado cultural. “Ponha a cabeça de um homem no corpo de um leão e você pensará sobre a cabeça humana em termos abstratos” (2005, p. 151); essa aguda observação de Turner sobre a função simbólica ilustra, de maneira exemplar, sua qualidade concreta e, ao mesmo tempo, representativa.

Assim a estreita relação do imaginário com o conceito de representação se torna, por sua vez, um convite à reflexão sobre a sua natureza, pois, tradicionalmente a representação parece evocar a ideia (ontológica) de cópia, por oposição a um original onde se localiza a criação. A representação, para além da ideia de cópia, é uma realidade *sui generis* para Durkheim, e está intimamente relacionada ao poder, na sociologia de Bazcko, à criação, na história de Le Goff, à significação, na filosofia de Castoriadis, ao campo do conhecimento e da ação, na antropologia de Laplantine, ao capital pensado de Durand. As representações mais do que o simulacro de uma realidade autêntica são fundamentais à constituição do homem imaginário. O imaginário está na origem do *homo sapiens*, segundo Morin,

Nós descobrimos, portanto, que imagem, mito, rito, magia, são fenômenos fundamentais, ligados ao aparecimento do homem imaginário. Daí por diante, mitologias e magia serão complementares e associadas a todas as coisas humanas, mesmo as mais biológicas (morte, nascimento) ou as mais técnicas (a caça, o trabalho); elas vão colonizar a morte e arrancá-la ao nada (DURAND, s/d, p. 101).

O imaginário se fixa no fluxo do discurso social seja por meio da escrita, da oralidade, da gestualidade, seja através da iconografia, da performance entre outras formas correntes de expressão. Em especial, as obras de arte (músicas, pinturas, filmes, literaturas, etc.), constituem documentos (“textos”) privilegiados para se apreender as ideias, as imagens, os te-

mas, os valores, os significados que compõem o imaginário artístico de uma época ou sociedade.

Assim à luz dessas considerações, penso o imaginário artístico sobre o circo e as artes circenses no Brasil como um vasto e fecundo campo de representações e imagens, até certo ponto, inexplorado. Chama a atenção o espírito trágico que atravessa o imaginário artístico sobre o circo e que nos serve, nesse momento, de fio condutor a orientar nosso olhar para as representações e imagens em torno da “moça de circo” (trapezistas, amazonas, equilibristas etc.).

A tragédia para Nietzsche (2007), mais do que a denúncia pessimista de uma decadência cultural (grega ou contemporânea) é, do ponto de vista estético, a expressão de uma visão de mundo na qual a dor, o sofrimento e a morte tornam-se fontes de reinvenção da vida. Assim, frente às situações extremas, o grego era capaz de superar os piores momentos e caminhar em direção a “bela morte”, caso fosse necessário. O circense não é diferente, pois à despeito das piores tragédias, o show não pode parar. Mediando essa operação simbólica, encontra-se a arte, cuja função precípua é a de reconciliar a natureza com a cultura, o indivíduo com a sociedade, os homens com seus deuses, promovendo um senso estético da cultura. A arte circense constitui uma ação simbólica privilegiada dessa operação.

Para Nietzsche, os deuses gregos Apolo e Dionísio expressam dois modos de existência, duas visões de mundo, duas pulsões dilacerantes. Apolo é o “deus da representação onírica. Ele é o ‘aparente’ por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A ‘beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha” (NIETZSCHE, 2005, p. 7). Apolo se encontra no regime diurno do imaginário, trata-se de um símbolo ascensional, nos termos de Durand “o arquétipo profundo das fantasias do vôo não é o pássaro animal mas o anjo, e que toda a elevação é isomorfa de uma purificação porque é essencialmente angélica” (DURAND, 1989, p. 94). Dionísio, por sua vez, expressa o regime noturno da imaginação, o lado vertiginoso da inversão. Parafraseando São João da Cruz, Durand lembra que a noite é “o lugar privilegiado da incompreensível comunhão, ela é jubilação dionisíaca” (DURAND, 1989, p. 152). Deus da embriaguez, Dionísio é a promessa de reconciliação dos homens entre si e com a natureza, por meio da música, da dança, da festa. Luz e sombra, o alto e o baixo, o sofrimento e o prazer, dupla pulsão que se encontra em um mesmo espaço: o picadeiro.

O circo é, *par excellence*, uma cultura trágica onde Dio-

nísio e Apolo não ocupam somente o espaço do picadeiro durante o espetáculo, mas também se fazem presentes na coxia, nos momentos de ensaio, na vida cotidiana dos circos. Portanto, não se pode perder de vista os bastidores do circo, muito embora o espetáculo se mostre o lugar privilegiado das representações dramáticas ou trágicas dos impulsos apolíneos e dionisiacos da arte circense. Na verdade, a vida circense é cheia de dificuldades, incertezas e riscos, em que a rotina dos improvisos divide com a aventura das viagens e a beleza dos espetáculos o cotidiano dessa cultura viajante (ROCHA, 2013).

No picadeiro, Apolo e Dionísio habitam um mesmo corpo: a “moça de circo” - cuja tragédia nos coloca de frente a muitas imagens, lugares e tempos. Aqui lanço mão da noção de ressonância, tal como Gonçalves a toma de Greenblatt, “para me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GONÇALVES, 2007, p. 215). A “moça de circo”, assim como o próprio circo, são portadores dessa eficácia simbólica.

A “moça de circo”

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
 Pra enlouquecer
 O bem-querer
 O turbilhão (HOLANDA, 1989, p. 202)

Inúmeros pesquisadores falam da chegada do circo nas pequenas cidades como um dia especial (DUARTE, 1995; DAVIS, 2002; ROCHA, 2012). Pode-se mesmo comparar essa ocasião como a evocação do ditirambo dionisiaco. Para Nietzsche, a tragédia nasce com o coro dos sátiros gregos, momento no qual os homens superam o *principium individuationis* e se re-encontram, sendo “o efeito mais imediato da tragédia grega é que o Estado e a sociedade, numa palavra, os abismos que separam os homens uns dos outros, desaparecem diante de



Figura 2
Di Cavalcanti, *Circo* (1958).
Fonte: Emiliano Di Cavalcanti.
50 anos de pintura, 1922-1971.
São Paulo: Gráficos Brunner
Ltda, 1971.

um sentimento irresistível de identificação que os reconduz ao coração da Natureza (NIETZSCHE, 2007, p. 60). O coro trágico é o anúncio da desordem, da embriaguez dionisiaca. Assim, a exemplo do mito grego, a chegada do circo é sempre motivo de preocupação para as autoridades locais, pois representa perigo, desordem, sedução. Afinal, a julgar pela etimologia de sedução, *seducere*, significa desviar-se do caminho. É o que também nos sugere o filme *Tico-tico no fubá*, de 1952. Mal o circo chega à cidade, a personagem Branca, uma amazona, que tanto encanta aos homens, será objeto de desconfiança das mulheres e o motivo de desorientação para o compositor popular Zequinha de Abreu.

Muitos outros filmes, poemas, romances e pinturas, reforçam a imagem da artista de circo como alguém que estimula o desejo dos homens, o ciúme de outras mulheres e a imaginação das crianças. As visões das crianças e dos homens sobre

as “moças de circo” justificam os temores que essas artistas provocam nos homens sérios e moralistas de plantão. De um modo geral, o circo e seus artistas serão objeto de vigilância moral na medida em que ocupam desde fins do século XIX até tempos recentes, um lugar marginal em meio à história das expressões artísticas. Regina Duarte (1995) observa que a sociedade brasileira da virada do século XIX-XX, colocava o circo no campo das atividades bárbaras, ao passo que o teatro era visto como expressão artística em sintonia com o processo civilizatório. Assim, não por acaso, a exemplo do próprio circo que ocupa um lugar marginal no imaginário social, também as “moças de circo” (a bailarina, a amazona, a trapezista, a equilibrista e outras), não ficaram imune à vigilância dos olhares curiosos e ao julgamento das más-línguas.⁵

O primeiro ponto a ser destacado nesse imaginário artístico, então, é o fato da “moça de circo” estar associada à condição de mulher sedutora. Logo no início de sua obra, *Da sedução*, Baudrillard observa:

A sedução vela sempre por destruir a ordem de Deus, ainda quando este é o da produção ou o do desejo. Para todas as ortodoxias segue sendo o malefício e o artifício, uma magia negra de perversão de todas as verdades, uma conjuração de signos, uma exaltação dos signos em seu uso maléfico. Todo discurso está ameaçado por esta repentina reversibilidade ou absorção em seus próprios signos, sem rastro de sentido. Aí é onde a sedução e a feminilidade se confundem, ou melhor, se tem confundido sempre. Qualquer masculinidade tem estado sempre obcecada por esta repentina reversibilidade do feminino. Afinal, sedução e feminilidade são ineludíveis enquanto reverso mesmo do sexo, do sentido, do poder (BAUDRILLARD, 1989, p. 10).

Considerada, muitas vezes, uma condição “natural” da mulher a sedução, para Baudrillard, consiste num jogo de aparência, onde a realidade cede lugar à ilusão, sendo o resultado esperado a produção do encantamento. Essa condição, na verdade, acaba por empurrar a sedução para o outro lado, aproximando-a do imaginário da tragédia. Baudrillard destaca ainda que “a sedução não é mais que um processo imoral, frívolo, superficial, supérfluo, da ordem dos signos e da aparência, consagrado aos prazeres e ao usufruto dos corpos inúteis” (BAUDRILLARD, 1989, p. 81). Ponto de convergência com o corpo circense, ou seja, o corpo circense é um corpo que, embora disciplinado, não é domesticado, pois não se sujeita aos

imperativos do relógio, do tempo produtivo. O corpo do artista de circo, especialmente da “moça de circo”, apolíneo, porém não menos dionísíaco, é antes um objeto de consumo do que instrumento de produção; visto como “paisagem” se presta ao desejo imaginário do outro. O ritual favorece a esse jogo. Como se pode ver nas representações do imaginário artístico, normalmente, é durante o tempo da “função”, ou seja, durante a execução do número artístico no espetáculo, que o corpo da bailarina, da amazona, da trapezista, ganha em aparência, e se torna fonte de significação. Nessa perspectiva, então, “a sedução se consuma como mito” (p. 111), dirá Baudrillard. Em verdade, a imagem da bailarina, da trapezista, da amazona e de outras “moças de circo”, seduz porque já não são mais representações, mas incorporações do imaginário mítico. É quando, então, o desejo sexual se aproxima do espiritual, e a “moça de circo” se torna, pode-se dizer, uma “deusa”. É o que vemos no poema “A’ bella Ignez Clusett”, do início do século XX, do famoso “trovador da malandragem” e palhaço de circo, Eduardo das Neves: “Viu-se um dia, nesta scena, / A multidão aclamar... / Estreava a bella Ignez, / No seu arame a valsar [...] Os seus dotes divinaes, / Sua beleza sem par, [...] A multidão, enlevada, / Applaudia a bella flor... / Nos annéis da loura trança / Linda Ignez mata de amor” (NEVES, 1905, p. 26). Mais forte é a representação da bailarina negra Rosenda Rosedá, do Grande Circo Internacional, em *Jubiabá*, cuja dança se revela um misto de sedução e religiosidade. Sua performance era uma verdadeira “tormenta emocional”, dirá Jorge Amado:

Ela rebola as ancas. Desapareceu toda, só tem ancas. As suas nádegas enchem o circo, do teto até a arena. Rosenda Rosedá dança. Dança mística de macumba, sensual como dança religiosa, feroz como dança da floresta virgem. Ela está mostrando o corpo todo, mas o seu corpo é um segredo para os homens, porque, mal aparece, a saia o cobre, o esconde. Eles estão irritados e fixam a vista, mas é inútil. A dança é rápida demais, é religiosa demais e eles são dominados pela dança (AMADO, 1995, p. 211).

Também o poeta Ferreira Gullar nos fornece uma bela imagem que mistura memória, etnografia, sociologia, história, enfim, poesia, no longo “Improviso para a Moça do Circo”, do livro *Na vertigem do dia*:

Na Rua das Cajazeiras chovia muito.
Para falar com franqueza, chovia demais.
E as águas invadiam a cozinha

atravessavam a casa toda e saíam naturalmente
pela porta da rua.
É verdade que no quintal havia uma goiabeira
que em certas épocas cheirava escandalosamente
feito moça
e o céu com freqüência era azul.

Mas o céu é pouco
para um menino magricela que sonha com flores que se co-
mem
- ampolas rosadas como clitóris –
e que sai pelas avenidas a procurar
a árvore dessas flores
e não a encontra.

O céu é pouco o sonho é pouco
- mesmo o doce de banana-da-terra com cravinho,
a bola de gude amarela e negra
(feito um planeta) –
é pouca a vida
que a cidade oferece,
até que chega o circo.

Certamente não pode caber em mim um circo inteiro
com sua cobertura de lona ainda que remendada
e suja de caruncho, e a arquibancada,
a jaula do leão, o leão, o Globo
da Morte e o palhaço Tapioca. É muita coisa
para um só coração lembrar, agora,
em meio ao tumulto de uma outra cidade
sob o alarido de tantos outros mortos
brilhando na escuridão. Mas sobre eles dança, alva,
se contorce e voa
de um trapézio a outro
Sônia, a Mulher Acrobata.

O Campo do Ourique era longe
mas o circo estava lá.
Assim o anunciaram um elefante e alguns palhaços
clarins tambores anões
e um homem tão alto que roçava com o chapéu
os fios elétricos da rua.
Estava lá
e já não era possível como antes
gastar a tarde preenchendo o Caderno de Caligrafia.

Sônia nascera no circo
em plena função do circo
de pai e mãe acrobatas
também nascidos no circo
de outro casal de acrobatas.
Se a forma era de mulher,
outra era a sua matéria.
Não de carne como as outras
nem, como os anjos, sidérea:
era feita de aventura, de luzes
e de tambores rufando;
feita de infância e fascínio
em suma:
Sônia era feita de circo
- essa era a sua matéria.

Por isso, neste momento,
quando a relembro
nesta
tarde banal de homem adulto,
em torno de mim se acendem
as luzes do espetáculo e a música
e as palmas
e freme o corpo
já cansado
- não como naquela noite,
moça
quando subitamente decidi me casar com você –
freme
ou melhor, geme
o corpo
que não teve
e já não te espera. (GULLAR, 1981, p. 404-406).

Como Ferreira Gullar, o gaúcho Mario Quintana fala da equilibrista em “O Circo o Menino a Vida”, poema de 1984, do livro *Nariz de vidro*, a partir das memórias de infância. E, como o poeta maranhense, a “moça de circo” se mostra uma rica fonte de imagens e de simbolismos, afinal, ela se mistura às lembranças do menino “que não sei como insiste em não morrer em mim”, dirá o poeta (QUINTANA, 1982, p. 37). A equilibrista do “menino/homem” Mário, como a acrobata Sônia, do

“menino/homem” Ferreira Gullar, e como tantas outras, Ignez e Beatriz - aquela que apesar de “chorar num quarto de hotel” e que “mora num arranha céu”, acreditando que “é outro país”-, nos lembra o compositor Chico Buarque (HOLANDA, 1989, p. 201), são feitas de outra matéria; são feitas de circo, de magia, de éter, de aventura, de luz e de tambores rufando; são como pinturas, estrelas, anjos, enfim, somente pernas. Vide a trapezista Sue, do filme *O homem que desafiou o diabo* (2007), pura graça, beleza, levitação. Ela lembra Beatriz, aquela que não anda com os pés no chão, e que voa no trapézio. Outra é a imagem de Alice, a amazona que encantou o poeta Fagundes Varela. Na verdade, Alice é o fantasma do circo, ou melhor, a alma do circo, que a exemplo do anjo Gabriel, anuncia o nascimento do grande *Piolin*, nos revela Tamaoki (2000).



Figura 3
Fonte: *O homem que desafiou o diabo*, Moacyr Góes / Globo Filmes, 2007.

Mas também como muitas outras, Lily Braun, Margarete, Marie e Helene, “moças do circo” Knieps⁶ “de que tanto tem se ocupado a imprensa”, elas protagonizam verdadeiras histórias dramáticas. Suas tragédias nascem da condição de “moças de circo”? Ah..., “se eu pudesse entrar na sua vida”, canta o artista. Mas, afinal, qual a tragédia de que são protagonistas as “moças de circo”?

Em *O grande circo místico*, Lily Braun, “a grande deslocadora / que tinha no ventre um santo tatuado” (LIMA, 1958, p. 65), simboliza a origem da tragédia que acompanha as “moças do circo” Knieps. No ventre, parte mediana do corpo que une/separa o alto e o baixo, é também, simbolicamente, a região do

corpo onde se misturam o sagrado e o profano; no ventre localizamos a origem da vida, na mulher. A filha Margarete, “que quis entrar para um convento”, mas impedida pelo pai, Oto Frederico Knieps, “tatuou o corpo / sofrendo muito por amor de Deus, / pois gravou em sua pele rósea / a Via-Sacra do Senhor dos Passos” (LIMA, 1958, p. 65), e desde então, diz o poeta:

...nenhum tigre a ofendeu jamais;
 e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
 quando ela entrava nua pela jaula adentro,
 chorava como um recém-nascido.
 Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
 pois as gravuras sagradas afastavam
 a pele dela o desejo dele.
 Então, o boxeur Rudolf que era ateu
 e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
 Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
 Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande
 Circo Knieps.
 Mas o maior milagre são as suas virgindades
 em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbar-
 rado;
 são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
 é a sua pureza em que ninguém acredita;
 são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
 mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus
 devotos. (LIMA, 1958, p. 65-66.)

De imediato, o que salta aos olhos na história das “moças do circo” Knieps, não sendo inteiramente diferente das outras tantas Beatriz, Ignez, Sônia, é que são portadoras de uma ambiguidade que fazem delas meio deusas, meio mulher, meio anjos meio pernas, meio mito meio história, e dos homens, meio meninos. Por um lado, estimulam nos “meninos-homens” sonhos, desejos, encantamento e esperança, e por isso mesmo, parecem não oferecer nenhuma segurança, ao contrário, são mensageiras do risco: “Aí, diz quantos desastres tem na minha mão / Diz se é perigoso a gente ser feliz”, observa Beatriz, do ginógrafo Chico Buarque (HOLANDA, 1989, p. 201). O que constitui uma profunda verdade histórica, ou seja, as mulheres de circo, artista ou não, são marcadas por uma série de representações que muitas vezes reafirmam a condição marginal de que são protagonistas. Na verdade, essa é uma condição de todo artista tradicional de circo, posto que são muitas vezes vistos com

Figura 4
Malabarista, 2002.
Fonte: Marysia Portinari – retalhos de fantasia. Gabinete de arte da câmara dos deputados, 2011.



desconfiança, preconceito, ora como “ciganos”, ora como ladrões etc., ao mesmo tempo em que são aplaudidos como artistas extraordinários, seres de outra natureza, nos picadeiros. Embora desejada e invejada, a “moça de circo” é também portadora de uma condição extramundana, extra-humana.

O próprio espaço do picadeiro encerra essa contradição, afinal, é o lugar da vida e da morte. O circense, muitas vezes, diz ter nascido no picadeiro, local também no qual muitas vezes encontra a morte. Afinal, como diz o poeta itabirano, no picadeiro, “[...] no vão entre céu e terra, um anjo luminescente / zomba da morte e da guerra” (ANDRADE apud BAND, 2004, p. 101).

Assim, o ponto que mais chama a atenção nessas histórias e o interessante a observar, é como essas “moças de circo” se mostram inacessíveis aos meninos, mesmo aqueles que se tornaram com o passar dos anos, homens. Inacessibilidade que começa por se projetarem, principalmente, nas lembranças, para em seguida se colocarem nas alturas. Simbolismo que evoca um rico e vasto sistema de imagens em torno do tempo, do espaço. Gilbert Durand, parafraseando Eliade, observa que “o alto [...] é uma categoria inacessível ao homem, como tal pertence aos seres sobre-humanos” (DURAND, 1997, p. 95). Não por acaso, o poeta pede à bailarina que o ensine “a não andar com os pés no chão”.

Também as representações poéticas em torno das “moças de circo” parecem carregadas de valor moral, religioso, estético, afinal, são mulheres cuja imagem lembra a dos anjos. No centro do picadeiro, vistas de longe e de baixo para cima, parecem

voar, seus corpos viram sonhos e desejos dos homens e espelho das meninas e mulheres; como estrelas de muitas pontas, seus membros parecem não fazer parte do corpo, quando retornam ao chão, de novo se metamorfoseiam, agora, na forma de mulher. A julgar, então, pelas imagens poéticas, as moças de circo, do alto de seus poderes “sobre-humanos” transformam os homens em crianças, transformam os mitos em história para contar. “São transcendentais as belas *écuyères* [“amazonas”] que saltam pelos ares, subindo e descendo de cavalos, em movimento, como deusas desenhadas apenas, aparecidas em corpo de nácar e cabelos de ouro” (MEIRELES, 2001, p. 46), nos lembra Cecília Meireles. Ocupando o baixo, encontram-se as crianças, os “meninos-homens” que as poesias, os filmes e as memórias trazem de volta. O circo marca profundamente o imaginário infantil, talvez, porque as crianças estejam mais abertas à persuasão das imagens, da fantasia, da ilusão, enfim, do imaginário. O imaginário infantil, como o pensamento selvagem de Lévi-Strauss, se mistura à sensibilidade, às experiências corporais, à gestualidade, às performances. Certamente, porque, como observa Larsen, “as crianças não precisam de lições para compreender o circo porque a referência circense jaz no fundo de seus ossos” (LARSEN, 1991, p. 301). De certa forma a linguagem do circo é a linguagem dos deuses; idioma compreendido somente pelas crianças e os homens abertos à fantasia, à poesia, à imaginação.

Há um momento na poesia de Mario Quintana que o menino, diante da “nudez” da equilibrista, já que ela “era de uma beleza instantânea e fulgurante! / A moça do arame ia deslizando e despindo-se”, com “os olhos cada vez mais arregalados / até parecerem dois pires”, então, o tio que o acompanha vendo o espanto do sobrinho esclarece: “Bobo! / Não sabes / Que elas trazem uma roupa de malha por baixo?” (QUINTANA, 1982, p. 37).⁷

Em mais de um poema, a pele rósea da artista se confunde com o maiô que está usando, sugerindo um recurso *trompe l'oeil*. E, mesmo quando nuas, como Marie e Helene, “moças do circo” Knieps, não se trata de uma nudez vulgar, antes o contrário, é o que lhes garante a pureza, a beleza, a inocência que atinge os “olhos virgens” dos meninos; são “intocáveis”, são quase santas.

O que se observa, nessas representações é, exatamente, um processo de inversão, em que se à primeira vista a nudez da artista de circo é sedutora e tem conotação sensual, na verdade, sua aparente nudez é símbolo de pureza, símbolo de uma expressão estética e espiritual com evocação angélica.

O trágico, ou seja, o esforço de conciliação do apolíneo e o dionisíaco através da arte, encontra no circo e na “moça de circo”,

como em outras personagens dessa grande ópera que é o circo (HOTIER, 1995), a possibilidade de transformar a pulsão dionisiaca em arte sublime, desde que mediada pela forma, pela performance e pela beleza apolínea dos artistas.

Arte sublime arte

Sublime. Sem dúvida alguma é o termo que melhor expressa o sentido inscrito nas representações artísticas em torno da “moça de circo”. A beleza de suas pernas, a delicadeza de seus gestos, a sedução de sua pele cor de rosa, nos falam de sua arte de ser anjo, ao mesmo tempo em que encerram o sentido trágico de uma existência condenada à inacessibilidade, à vertigem, à solidão.

Beatriz, Ignez, Sônia, Rosenda Rosedá, Branca, Sue, Lily Braun, Margarete, Marie e Helene, a lista parece interminável.⁸ Dançarinas, amazonas, contorcionistas, equilibristas, trapezistas, não importando a “função”, todas essas “moças de circo” parecem promover um processo de sublimação em que o corpo sólido dá lugar ao evanescente, ao espiritual, e o trágico se rende ao sublime. Sublime porque representam a domesticação artística da tragédia, ou seja, da dor, da solidão, da vertigem. Sublimes porque admiradas à distância, nas alturas. Contudo, isso não elimina a vertigem provocada pelo rebolado de Rosenda Rosedá, pelos volteios a cavalo de Branca, pelas acrobacias estelares de Sonia, pela levitação de Sue, pela nudez de Marie e Helene, e os perigos contidos nas mãos de Beatriz, pois “para sempre é sempre por um triz” (HOLANDA, 1989, p. 201). Para a atriz nada é para sempre exceto o risco e a companhia da solidão. O poeta sabe quão difícil é penetrar seu coração: “Será que é uma estrela, / Será que é mentira / Será que é comédia, / Será que é divina a vida da atriz / Se ela um dia despencar do céu / E se os pagantes exigirem bis / E se o arcanjo passar o chapéu / E se eu pudesse entrar na sua vida” (HOLANDA, 1989, p. 201). Além das pernas, da pele rósea, da sua “natureza angelical”, a “moça de circo” é a prova viva do risco, um convite à embriaguez, o perigo da sedução, promessa de infantilização, no fundo, encarna a solidão. Sob o seu corpo apolíneo se esconde uma alma dionisiaca. Sem dúvida, são esses alguns dos principais ingredientes da sua matéria, da sua arte, sublime arte.

A estreita relação que se estabelece entre a “moça de circo” e a criança é também uma forma de reafirmar a pureza da arte e a pureza da alma. Aqui, corpo e alma formam uma só unidade, falam uma mesma linguagem. Mas, não é sem contradição ou conflito que as pulsões e a razão, o espiritual e o estético, o

sagrado e o profano, se resolvem no plano imaginário. Aliás, os mitos vivem, como se sabe, das contradições.

NOTAS

1. Este texto é parte de um estudo em desenvolvimento sobre as representações do circo e das artes circenses no imaginário artístico brasileiro. Uma versão preliminar foi apresentada no II Encontro Brasileiro de Pesquisas em Cultura realizado nos dias 16 e 17 de outubro de 2014, na Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ.
2. O circo esconde muitas tragédias sob a lona, nos sugerem os poemas, as músicas, os filmes, por exemplo, *Corda bamba* (2013), a política romana do “pão e circo”, incêndios como o do *Grand Circo Norte-americano*, ocorrido em Niterói (1961), as mortes no picadeiro etc., apesar de tudo, é um dizer sim à vida. Mesmo quando se acabou de perder um parente, o artista de circo entra no picadeiro, afinal de contas, o espetáculo não pode parar – mesmo quando se acabou de receber a notícia da morte dos pais, lembra Arrelia (1977).
3. Benedict Anderson pensa a constituição das nações modernas como “comunidades políticas imaginadas”. Tal abordagem nos revela quanto os imaginários são fontes instituintes das identidades, portanto, das instituições sociais, declara Castoriadis (1997).
4. Os estudos de Jacques Le Goff (1994) sobre o imaginário medieval mostram como o corpo, bem como, os gestos, a indumentária, o deserto e a floresta, ganham no imaginário medieval o *status* de símbolos dominantes.
5. Moralismo que se estende a outras artistas como as cantoras de rádio vide, por exemplo, a trajetória artística de Leniza, a personagem de *A estrela sobe*, história de Marques Rebelo, originalmente publicado em 1938.
6. Referente ao belo poema de Jorge de Lima “O grande circo místico”, presente no livro *A túnica inconsútil*, de 1938, adaptado pelo Ballet Guaíra, com músicas de Chico Buarque & Edu Lobo (1983).
7. Esse espanto será partilhado por outra criança, distante no tempo e no espaço, como nos mostra Regina Duarte (1995) em sua história dos espetáculos de teatro e de circo nas Minas Gerais, do século XIX.
8. Pode-se juntar a essas, outras “moças de circo”, de outros tempos, de outras culturas como, por exemplo, a amazona d’*O circo*, de George Seaurat; a trapezista Holly, interpretada pela atriz Betty Hutton, no clássico *O maior espetáculo da terra*, ganhador do Oscar de 1952; ou também o já clássico *Asas do desejo* (1987), de Win Wenders, filme no qual o anjo Daniel (Bruno Ganz) se humaniza pela bela trapezista Marion (Solveig Dommartin).

Referências

- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 52. ed. Rio de Janeiro, Record, 1995.
- ARRELIA [Waldemar Seyssel]. *Arrelia e o circo: memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo, Melhoramentos, 1977.
- ASAS DO desejo. Direção: Win Wenders. Alemanha Ocidental, França: Road Movies/Argos Filmes, 1987.
- BAND, Cristina S. *Picadeiro de papel: um convite ao circo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. 5. ed. Madrid; Cátedra, 1989.
- CARTER, Angela. *Noites no circo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CORDA bamba - história de uma menina equilibrista. Direção: Eduardo Goldenstein. Brasil: Copacabana Filmes, 2013.
- DAVIS, Janet. *The circus age: culture & society under the American big top*. The University of North Caroline Press, 2002.
- DOUGLAS, Mary. *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, Editora UNICAMP, 1995.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa, Presença, 1997.
- GENTIL, Valentim. *Vôo ao Circo*. São Paulo, Ponto Circular, 2004.
- GONÇALVES, Jose Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2007.
- GULLAR, Ferreira. Improvado para a moça do circo. In: GULLAR, F. *Toda Poesia (1950-1980)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cia Brasileira, 1981.
- HOLANDA, Francisco Buarque. *Chico Buarque, letra e música* (Incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- HOTIER, Hugues. *Cirque, communication, culture*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
- LARSEN, Stephen. O jogo simbólico. In: LARSEN, S. *Imaginação mítica: a busca de significado através da mitologia pessoal*. Rio de Janeiro, Campus, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal, Editorial Estampa, 1994.
- LIMA, Jorge De. *O grande circo místico*. In: *Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- MEIRELES, Cecília. Programa de circo. In: *Escolha o seu sonho (crônicas)*. 24. ed. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa, Publicações Europa-America, s/d.
- NEVES, Eduardo. *A' bella Ignez Clusett*. In: *Mysterios do violão: grandioso e extraordinário repertório de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo – Quaresma & C.- Editores, 1905.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionísaca do mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo: Escala, 2007.
- O CIRCO. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Continental Home Vídeo, 1928.
- O HOMEM que desafiou o diabo. Direção: Moacyr Góes. Brasil: Globo Filmes, 2007.
- O MAIOR espetáculo da terra. Direção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Paramout Pictures Corporation, 1952.
- QUINTANA, Mário. O circo, o menino, a vida. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Mario Quintana (literatura comentada)*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ROCHA, Gilmar. *Mauss & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- ROCHA, Gilmar. O circo chegou! – memória social e circularidade cultural. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 69-89, 2012.
- ROCHA, Gilmar. *A magia do circo: etnografia de uma cultura viajante*. Rio de Janeiro: Lamparina-FAPERJ, 2013.
- TAMAOKI, Verônica. *O fantasma do circo*. São Paulo: Massao Ohno-Robson Breviglieri Editores, 2000.
- TICO tico no fubá. Direção: Adolfo Celi. Brasil: Vera Cruz, 1952.
- TURNER, Victor. *A floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói, EdUFF, 2005.

Recebido em: 13/05/15

Aceito em: 22/02/16

GILMAR ROCHA

gr@id.uff.br

É professor no Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE) e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF).