

O CIRCO CHEGOU!

MEMÓRIA SOCIAL E CIRCULARIDADE CULTURAL

Gilmar Rocha (UFF)

Antigamente, o anúncio da chegada do circo nas pequenas cidades do interior era feito pelos palhaços que, acompanhados por um séquito de crianças, saíam às ruas cantando chulas. Circo, obra do artista plástico Cândido Portinari (1903-1962), retrata essa chegada. E é esse momento ritual que nos chama a uma reflexão cultural sobre o significado da magia do circo, pela perspectiva infantil, a partir do processo de circularidade cultural entre o erudito e o popular no contexto histórico do modernismo brasileiro. No meio, encontra-se o palhaço, operador simbólico de todo esse processo cultural.

**CIRCO, CULTURA POPULAR, MEMÓRIA INFANTIL,
CIRCULARIDADE CULTURAL, ARTE MODERNA,
PALHAÇO.**

ROCHA, Gilmar. O circo chegou! memória social e circularidade cultural. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 69-89, nov. 2012.

THE CIRCUS IS IN TOWN!

SOCIAL MEMORY AND CULTURAL CIRCULARITY

Gilmar Rocha (UFF)

In the past, the announcing of the arrival of a circus in small towns was done by clowns who, accompanied by a group of children, took to the streets chanting chulas. Circo, a work by artist Candido Portinari (1903-1962), depicts this arrival. And it is this ritual moment that calls us to reflect upon the cultural significance of the circus' magic, from the perspective of the child, starting at the process of cultural circularity between the scholarly and the popular in the historical context of Brazilian modernism. In the middle is the clown, a symbolic operator of this whole cultural process.

CIRCUS, POPULAR CULTURE, MODERN ART, CHILDHOOD MEMORY, CULTURAL CIRCULARITY, CLOWN.

ROCHA, Gilmar. O circo chegou! memória social e circularidade cultural. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 69-89, nov. 2012.

A CIDADE EM FESTA

As crianças não precisam de lições para compreender o circo porque a referência circense jaz no fundo de seus ossos. (Stephen Larsen)

Houve um tempo em que a chegada do circo às cidades do interior representava um fato extraordinário. Um misto de alegria e medo tomava conta das pessoas. Ao lado dos preconceitos e das representações de desordem – para o desespero das autoridades locais – o circo também trazia a magia, o sonho e o espanto, que ajudavam a quebrar a rotina do trabalho árduo na vida pacata das pequenas cidades. Tão logo chegava a uma nova localidade, dava-se início ao trabalho de propaganda conhecido, no mundo do circo, como *fazer a praça*.

Em um primeiro momento, as crianças eram as mais atingidas, uma vez que tudo começava com o ritual de apresentação do *cartaz* pelas ruas e praças das cidades. O *cartaz* designa o ato de a molecada seguir o palhaço pelas ruas, cantando chulas e anunciando a estreia do espetáculo. Visando enfatizar o ponto de vista infantil, chamo a essa ação “gritar palhaço”, no esforço de destacar a *performance* das crianças nesse processo ritual.¹ Na frente, tendo à mão um megafone, ia o palhaço cantando chulas e puxando um coro de crianças que, atrás, respondiam em uníssono: “‘O palhaço o que é?’ ‘É ladrão de mulher.’ ‘Hoje tem circo?’ ‘Tem sim senhor.’ ‘Hoje tem palhaço?’ ‘Tem sim senhor...’”, lembra uma antiga moradora da então pacata São Vicente de Paula, pequena cidade do interior de Minas Gerais.²

Não é difícil entender, portanto, por que a chegada do circo representava uma verdadeira festa, principalmente nas cidades do interior. Durante muito tempo o circo foi considerado uma das poucas formas de diversão moderna experimentada pelas pessoas daquelas distantes localidades (TINHORÃO, 2005; ANDRADE, 2010). De acordo com Regina Duarte (1995), em sua história do circo nas Minas Gerais do século XIX, a chegada do circo na cidade provocava uma verdadeira excitação nas pessoas, sobretudo nas crianças. Afinal, ela funcionava como uma espécie de ritual de passagem na qual vinha à tona um mundo de emoções, observa a historiadora:

Como afirma um morador de Barbacena, ao recordar-se de sua infância, em meados do século XIX, percorria-se a cidade inteira ‘nesta orgia de música desordenada, de esgares diabólicos e de vaias da criançada’. Os meninos de famílias mais abastadas morriam de inveja de tal liberdade, como confessam alguns escritores que relatam o ‘*cartaz*’ em suas memórias. Mas, se participavam menos ati-

vamente, nem por isso vibravam com menor intensidade. A notícia da chegada do circo, ainda que recebida por eles sem tanta alacridade, não se tornava menos excitante. Um memorialista relembra um episódio de sua infância, ocorrido em meados da década de 1880, em Diamantina: tendo seu pai anunciado à mãe que iria levar toda a família ao circo, a menina e sua irmãzinha menor passaram o resto do dia correndo abraçadas, aos pulos, imaginando o espetáculo. Assistem, das janelas da casa, à passagem do palhaço pela rua, de sunga de chitão, face pintada, montado no cavalo ao contrário e acompanhado ‘de uma molecada feia e suja’. À noite, ao entrar no circo, a menina mergulha num mágico êxtase, assistindo a tudo emudecida e paralisada. Na hora dos cavalinhos, a visão de Rosinha, a artista, é surpreendente. A pequena assistente não podia aceitar o caráter humano da atriz, que ficava de pé sobre o cavalo, jogando roupas para os lados, pulando, atravessando arcos, com os cabelos ao vento. Confundindo o maiô cor-de-rosa que a atriz usava com sua pele, a menina pergunta à mãe de onde vinha a Rosinha, por que tinha o corpo todo assim rosado e fazia aquelas maravilhas. Quando a mãe lhe explicou que as piruetas da moça eram-lhe ensinadas pelo pai, o diretor do circo, e que ela vestia um maiô cor-de-rosa, a menina desejou, prontamente, ser como ela, e pediu a seu próprio pai que se tornasse um diretor de circo (p. 35-36).

A julgar pelas representações nos discursos circenses, nas memórias de infância dos idosos, na literatura científica, nos livros infantis e nos filmes, a chegada do circo a uma cidade qualquer era, então, um acontecimento com qualidades mágicas, posto que, além de provocar emoções nas pessoas, produzia certa subversão na ordem social estabelecida. Por um momento, um novo mundo se instaura com a chegada do circo.³

Predominavam as pequenas companhias de circo-teatro, batizadas de mambembes. Vez ou outra apareciam algumas maiores, estilo circo de variedades, com inúmeras atrações e animais domesticados. Menos frequentes eram os circos de rodeio, tão bem caracterizados pelo escritor Carlos Heitor Cony no romance *O piano e a orquestra*. Em geral, o palhaço aparecia como a personagem principal, a ponto de um tradicional artista de circo declarar em entrevista:

Era a primeira pergunta que se fazia: “O palhaço do circo é bom?” Porque, se realmente o palhaço do circo fosse bom, a temporada estava garantida. A temporada do movimento financeiro do circo, tudo estava garantido, porque o povo sabia que, aliás, ia assis-

tir a um palhaço bom, e que o povo queria se divertir com o palhaço. Não vamos dizer, propriamente dito, o palhaço era o circo. Não, ele era um componente que integrava o circo, mas ele tinha que ser um personagem bom, dar um bom trabalho, ter um bom desempenho...⁴

Relativizando a imagem da chegada do circo como ação exclusiva de meninos, declara dona Maria – outra simpática velhinha cuja infância se passa na antiga cidade de João Monlevade (MG) – que as meninas também participavam desse processo ritual: “Corria, seguia... meninos e meninas, todos, não tinha separação. Porque se fosse no caso ia ser só os homens, né. Mas não, as meninas entram no meio também. Eu também entrava no meio. Corria atrás dele. Ele saía de perna de pau, a gente saía acompanhando. Cantava junto com eles....”⁵

Por um momento, a cidade se transformava e passava a viver, ritualmente, um dia de festa. Seguir o palhaço pelas ruas, mais do que garantir alguns doces, balas ou o ingresso para assistir ao espetáculo à noite, representava um momento mágico, especial, na vida da molecada. Com poucas opções de diversão e lazer, as brincadeiras das crianças geralmente se resumiam aos jogos de passar anel, pique-esconde, amarelinha etc. De fato, segundo o depoimento de Benjamim de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil: “A única atração que existia para a imaginação das crianças eram precisamente aqueles circos que vinham de longe em longe com palhaços que percorriam as estradas, de costas, em cavalos enfeitados berrando ‘hoje tem espetáculo, tem sim sinhô’ e o ‘palhaço o que é? Ladrão de mulher’.”⁶

A rotina da cidade só era quebrada pelas festas tradicionais, tais como as juninas e a de Natal, ou então com a chegada do circo, visto como novidade: “O circo era exatamente a novidade porque no interior daquela época não se tinha diversão nenhuma, não existia rádio... na minha infância, não tinha rádio, não tinha televisão, não tinha diversão de forma nenhuma, de espécie nenhuma”, declara dona Raimunda.⁷ É bem verdade que, com o tempo, o cartaz se modificou ou foi completamente suprimido das estratégias de publicidade e marketing dos circos. Sua sobrevivência, algumas vezes, só se mostra possível frente à modernização, numa esdrúxula *performance*, tal como a relatada por um circense:

Eu andava em cima de uma Veraneio, andava fazendo propaganda. Andávamos eu e várias crianças. Andávamos em cima dessa Veraneio, tinha um cercado assim. Eu estava vestido de Mickey, vestido, sabe, aquele cabeção e tal. Então a propaganda do circo cantava o tempo inteiro: “Olha o circo chegou, o circo é o amor da garotada.

/ Quem não gosta de circo, não gosta de sol, não gosta de nada. /
Viva o circo! Viva o palhaço! Viva o leão e a garotada! /Quem não
gosta de circo, não gosta de sol, não gosta de nada. / Olha o circo
chegou...⁸

No Brasil, os desfiles dos circos não apresentavam o luxo e o *glamour* dos circos norte-americanos, mostrados nos livros e filmes como, por exemplo, o vencedor do Oscar de 1952: *O maior espetáculo da Terra*.⁹ Vale destacar a abertura do filme brasileiro *Betão Ronca Ferro*, de Mazzaropi, produzido em 1970, a ilustrar o drama vivido por um pequeno circo em face do desfile de estreia de um grande circo que acaba de chegar à mesma cidade. Embora os circos brasileiros não apresentassem números sofisticados e luxuosos como alguns “Gran Circo Internacional” de tempos atrás, os espetáculos de antigamente são lembrados com carinho e saudade pelas pessoas mais velhas. Uma coisa é certa, fosse estimulando a imaginação das pessoas, despertando-lhes profundos desejos ou provocando temores nos mais vigilantes de si, a chegada do circo representava, por si só, uma estratégia publicitária, uma vez que passava a ocupar o centro das atenções.

Durante muito tempo, antes da televisão e do rádio, cabia ao circo o papel de trazer para a vida das pessoas um mundo estranho e mágico, de maneira inesquecível. Tanto é que tais memórias atravessam gerações. As memórias de infância tornam-se, então, outra possibilidade de se contar um pouco da história do circo, a partir do ponto de vista da criança, mesmo quando é o adulto quem fala. De acordo com Silva et al. (1989, p. 38), “a importância da memória está no fato de que, ao relembrar o passado, procuramos nele os germens de uma outra história possível”. Nessa perspectiva, o ritual de gritar palhaço nos chama a atenção para um dos momentos mais significativos no processo de construção da relação, muitas vezes considerada mágica, entre o circo e a criança.

Analisar o processo de constituição da relação circo/criança no contexto artístico cultural do modernismo é o objetivo deste ensaio. Portanto, é como fenômeno resultante de um processo histórico de circularidade cultural entre o erudito e o popular que se pode ver na relação circo/criança um *trópos* discursivo sobre a “magia do circo”.

A MAGIA DO CIRCO

As palavras de “abertura” do espetáculo do circo Orlando Orfei, um dos mais famosos e tradicionais do mundo, não deixam dúvidas quanto à relevância da criança no discurso circense. Em entrevista, o contorcionista Zé Borracha

lembra que o famoso domador de leões Orlando Orfei assim começava o espetáculo de seu circo:

Como uma criança que grita e bate palmas / quando o palhaço faz
piruetas e cai, / nós queremos que vocês, / nesse mundo fantásti-
co, / que abram os olhos / como todas as crianças do circo, / que
acreditem nos pombos / e lenços vermelhos e azuis / que sairão
das cartolas dos mágicos, / e respirem a felicidade dos circos, / e
antes das cortinas se fecharem, / início da eterna fábula / sempre
com final feliz, / nós queremos que vocês / por mais uma vez / vol-
tem a ser cccrrriiaannnççaaasss!!!¹⁰

A imagem do circo como espetáculo voltado para as crianças é, sem dúvida, uma das representações mais significativas na composição de sua identidade cultural. Como dizem os circenses: “Enquanto houver uma criança no mundo, o circo viverá!” Com essa frase de efeito o circense Alberto Orfei (1996, p. 12) abre seu livro de memórias *O circo viverá*. E continua: “Crianças, o circo nasceu por vocês, vive e viverá sempre por vocês. Assim a última saudação é de vocês.” Por sua vez, Ruy Bartholo (1999, p. 15), outro circense tradicional, declara que “[o] circo [é] uma arte que tem mantido o elo que nos une à infância, a única diversão que manteve a sua inocência através dos tempos”. Em apresentação ao livro de memórias de Bartholo, o ator de televisão e proprietário do Grande Circo Popular do Brasil, Marcos Frota, salienta o efeito que o circo exerce sobre as crianças e os adultos: “Não há registro na história da humanidade de algo com maior capacidade de fascínio, envolvimento e permanência do que o circo. Nas crianças, estimula o espírito lúdico, criativo e o encantamento; nos adultos, reanima emoções adormecidas e resgata a paixão pela vida.”¹¹ Por fim, vale destacar um último depoimento, o de Alfredo Caetano, artista tradicional, para quem:

Circo é uma coisa para criança, porque esse nome circo já desperta uma curiosidade na criança, porque o circo é o cinema, é o teatro, é a luz, é música, é arte da perfeição, é o zoológico, o circo é fantasia. É tudo que se envolve a mente da criança. ‘Eu quero brincar de gangorra, tem gangorra’; ‘quero brincar de trapézio, tem trapézio’. Tem palhaço, tem cachorro, tem elefante... então o circo é isso. Acho que quando surgiu a palavra ‘circo’, já foi trazendo a fantasia da criança. Tudo que a criança quer descobrir, quer ver, tem no circo.¹²

Essa fala sugere a existência de uma “relação natural” entre o circo e a criança. Assim como não existe circo sem palhaço, também não existe circo sem

criança, declara o palhaço Piolin. Um se torna extensão natural do outro, como se formassem um único corpo.

Nem todos os circenses, entretanto, concordam com esta equação simples: circo + criança = magia. Dizem alguns que o Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show) ou o famoso Cirque du Soleil não são espetáculos voltados para as crianças, a começar pela ausência dos animais. Por exemplo, “esse circo hoje todo mundo fala que é mais para adulto, não tanto para criança, às vezes a gente está fazendo espetáculo, a gente sente também a falta daquele elemento para criança, daquele elemento mais ingênuo, mais brincalhão”.¹³ Isso mostra que a relação circo/criança não é, obviamente, uma relação natural, mas sim “naturalizada”. Tal naturalização é, de fato, uma das principais estratégias discursivas (com forte conotação moral e publicitária) dos circenses, cuja eficácia é, às vezes, problematizada por alguns artistas tradicionais de circo e, em circunstâncias especiais, pelas próprias crianças.¹⁴

Na verdade, tal estratégia discursiva serve a um processo de “purificação” do circo, que pode ser entendido à luz da própria história do nomadismo circense no contexto da formação do Estado nacional brasileiro. Na história do circo, inúmeros trabalhos têm enfatizado o quanto o circo e o circense têm sido objeto de vigilância, perseguições e preconceitos. “Gente de circo”, “gente sem endereço fixo”, “ciganos” e “ladrões de crianças” são algumas das categorias nas quais os circenses têm sido historicamente classificados. A causa estrutural que parece alimentar esse tipo de representação é a natureza nômade do circo. Isso porque o nômade carrega uma grande ambiguidade, tipicamente associada ao estrangeiro: ao mesmo tempo em que fascina e seduz, o nômade/estrangeiro representa ameaça, perigo e impureza. Tal sentimento de ameaça provém da associação do nomadismo à errância e à vagabundagem. Além disso, o nômade é também visto como infantil, pois considerado incapaz de viver em civilização. Nessa perspectiva, os nômades circenses tornam-se pessoas tabus.¹⁵

As concepções preconceituosas, estereotipadas e estigmatizantes sobre a arte circense podem ser detectadas já nas falas relativas aos saltimbancos, às vésperas da criação do circo moderno, no século XVIII. Como bem lembra Philippe Ariès (1986, p. 144), “as comédias, os bailes, as danças e os espetáculos ‘mais ordinários’ dos saltimbancos e dos funâmbulos’ eram proibidos”. Falta destacar, contudo, que os espetáculos mencionados eram proibidos às crianças, fato que reforça o argumento segundo o qual a “relação mágica” entre o circo e a criança consiste no resultado de um processo histórico de “(sobre)

naturalização”. A relação imaginada natural dá lugar a uma relação qualificada como mágica, senão portadora de poderes mágicos.

Tal proibição, no entanto, não impediu que, com o tempo, o circo passasse a despertar o interesse de certos grupos sociais, tais como artistas e intelectuais, e mesmo o de famílias nobres e pessoas ricas, nas grandes cidades europeias e brasileiras. Entre finais do século XIX e início do XX, sua presença já era comum nos espetáculos, especialmente em noite de estreia. No Brasil da década de 1920 o circo se tornou moda em São Paulo, passando a ser largamente frequentado por membros da elite local e ilustres personalidades da vida pública. Não causa espanto, portanto, a relação estabelecida entre o palhaço Piolin e os modernistas, que o elegem o “maior palhaço do Brasil”. Segundo Vicente de Paula Araújo (1981), o circo era frequentado por pessoas de todos os níveis sociais, dos pobres à elite paulista, e “agradava a todos sem distinção de classes”.¹⁶ As famílias e personalidades importantes que iam ao circo também zelavam pela honra da vida local. Tais famílias e personalidades formavam uma espécie de “tribunal de opinião”, responsável por selecionar o que deveria ser visto e apreciado social e moralmente.¹⁷ Esse afluxo de pessoas importantes revela um processo de legitimação do circo, que passa a ser apresentado como espetáculo de família para a família. Parafrazeando o proprietário de um pequeno circo na periferia de São Paulo, Magnani (1984, p. 144) observa que o circo é uma “diversão feita por uma família para as respeitáveis famílias da distinta localidade”. Afirmações como essa são comuns ainda hoje no interior do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show):

O espetáculo feito pra família, ele é aquilo que eu falei outro dia, que o espetáculo do Grande Circo Popular do Brasil está um espetáculo limpo, sem pornografia, sem muita nudez, essas coisas assim (...) Mas aí é um espetáculo voltado à família, tanto que o circo vai de 9, 10... do mais velho ao mais novo.¹⁸

Embora a relação circo/criança seja atualmente muito explorada pelos discursos circense e cinematográfico, assim como pela literatura infantil (Rocha, 2004), é no contexto das décadas de 1930 e 1940 que observamos, no Brasil, os primeiros sinais da construção discursiva da relação mágica circo/criança. Tal aproximação ocorre no bojo das transformações políticas, econômicas e sociais que, paralelas ao movimento cultural do modernismo, se desenvolviam desde os anos 20. Assim, em sintonia com as preocupações nacionalistas, acentuadas no período pós-1930, inúmeros intelectuais se voltam para o campo de estudos do folclore e da educação. A partir desse momento as tradições culturais

populares e as crianças passam a ser vistas como duas fontes inesgotáveis de legitimidade cultural: as primeiras, porque guardam o passado, a memória e a tradição; as segundas, porque representam o futuro, a esperança, a continuidade. Essas duas fontes são consideradas convergentes posto que figuram como símbolos de pureza. Os quadros de Portinari com motivos de circo, os desenhos de crianças recolhidos por Mário de Andrade e as crônicas de Cecília Meireles sobre os desenhos infantis são importantes testemunhos desse processo de “infantilização” do circo, ou seja, associação do circo como arte voltada para a criança.

A principal estratégia desenvolvida pelos circenses a fim de legitimar sua arte nas cidades e entre as pessoas é, portanto, a de produzir um discurso “mágico”, purificador, aproximá-la da criança e, assim, limpá-la de sua condição exótica e marginal. A exemplo do que ocorreu com os processos de legitimação simbólica da feijoada, do candomblé, do samba etc., no Brasil, a partir dos anos 30, a aproximação com a família, em geral, e com a criança, em particular, torna-se um dos fundamentos da memória e da identidade cultural circense: de um lado, explora-se a imagem do circo como espetáculo capaz de despertar a criança que existe dentro de cada pessoa; do outro lado tem-se o discurso de que o circo é também uma grande família, constituída de núcleos familiares tradicionalíssimos, encarregados de fazer um programa de família para a família. Parece-me, então, que a antiga imagem do circense como “ladrão de criança” pode ser explicada por seus poderes mágicos, bem como pelo fascínio irresistível que ele exerce sobre as crianças. A declaração de Benjamim de Oliveira parece comprovar essa suposição: “A vida do circo entrou tão fundamente na minha imaginação que eu não pude resistir ao seu encanto. Uma noite resolvi fugir de casa... E fugi com o primeiro circo que passou” (ABREU, 1963, p. 80). Mesmo não tendo fugido com o circo, Oswald de Andrade confessaria tal desejo nas *Memórias de João Miramar*, no tópico Gatunos de crianças:

O Circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.

E funâmbulos cavalo palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor.

Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos. (ANDRADE *apud* FONSECA, 1979, p. 40)

Minha hipótese é a de que parte do sucesso da infantilização do circo se deve ao processo de circularidade cultural no qual a produção artística erudita, tanto narrativa quanto visual, representou importante mecanismo de “consagração”, portanto, de legitimação e purificação da imagem do circo. O



Figura 1: *Circo* (1934), óleo s/tela, 60 x 73cm; fonte: Fabris 1996, p. 41

discurso circense se alimenta do imaginário modernista, e vice-versa. Nesse processo, a produção artística de Cândido Portinari nos idos de 1930 se revela exemplar.¹⁹

CIRCULANDO ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

O ano de 1934 é um marco na trajetória artística de Cândido Portinari (1903-1962). O tempo de estudos na Europa, na virada dos anos 20 para os 30, produziu grande efeito no artista. Em carta datada de 1929, o artista escrevia:

eu me sinto um caipira (...) Daqui [Paris] fiquei vendo melhor minha terra – fiquei vendo Brodósqui como ela é (...). A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra (PORTINARI, 1979, p. 24).

De volta ao Brasil, Portinari cumpre o prometido. A partir de 1932 começa a pintar e a expor no Rio e em São Paulo algumas de suas principais telas desse período: *Preto de enxada*, *Despejados*, *Mestiço*, *Café*, *A Colona*, *Morro* e *Circo* (Figura 1).²⁰

Demonstrando apurada técnica e equilíbrio artístico entre o clássico e o moderno, o então retratista Portinari começava a produzir uma obra voltada para temas sociais relacionados ao imaginário nacional-popular brasileiro. A fonte de inspiração para muitos de seus quadros futuros Portinari encontrou em sua própria terra, no plano da cultura popular, vasculhando suas memórias da infância passada na pequena cidade de Brodósqui, interior paulista:

Por esse tempo vinha o circo de cavaleiro com o palhaço Tõni, equilibristas e acrobatas e os “araras”. Aqui também nos sonhos nos transportávamos para outras regiões. Todos nós apaixonados pela trapezista. O palhaço fazia o reclame montado ao contrário em um animal velho e moroso, pintado e vestido como nas funções; percorria o povoado com a criançada acompanhando e respondendo ao anúncio que fazia: “O palhaço o que é?”. Resposta: “Ladrão de muié”. “Olha o negro no portão”. Resposta: “Tem cara de tição”. E por aí afora. Fazia um giro em todo o povoado e na volta fazia uma cruz na testa dos meninos. Essa marca lhes dava o direito de entrada. Os menores, assim que eram marcados, saíam na carreira – os mais velhos, de maldade, procuravam apagar a cruz (PORTINARI, 1979, p. 50).

O que torna a descrição de Portinari ainda mais especial é a utilização de termos como “Tõni”, “reclame”, “função” e “araras”, que possuem significado preciso no mundo do circo de antigamente.²¹

Se, de um lado, 1934 representa uma espécie de rito de passagem na trajetória artística e intelectual de Portinari, por outro lado, para os nossos propósitos, o óleo sobre tela *Circo* pode ser considerado obra de referência, isto é, uma espécie de “mito de referência”, no sentido atribuído por Lévi-Strauss (2004),²² posto que se insere num imaginário mais amplo e complexo em torno do circo no Brasil. Combinamos aqui a proposta levistraussiana com a perspectiva hermenêutica de Geertz (1997). Embora pertencentes a tradições antropológicas diferentes, ambas, quando relacionadas, permitem descobrir, ou melhor, pôr a descoberto em *Circo*, enquanto obra de referência no imaginário artístico e cultural modernista, as “estruturas de significados” que modelam o modo de ver – incluindo os pensamentos e os comportamentos – dos homens de uma determinada época social. Nesse sentido, o circo e a infância, mais do que temas esdrúxulos e/ou ocasionais de um artista, são constitutivos do que Geertz (1997), parafraseando o historiador da arte Michael Baxandall, chama de “olhar de época”, ou seja, uma espécie de “fusão de horizontes hermenêuticos” no qual a “eficácia simbólica” de uma determinada obra depende da

sensibilidade do artista em apreender o *éthos* do público, ambos fornecidos pela cultura.

Quando se pensam processos de circularidade cultural, as análises de Mikhail Bakhtin (1987), Peter Burke (1989) e Carlo Ginsburg (1987) são paradigmáticas. Sem perder de vista a complexidade e as controvérsias teóricas que cercam o tema da circularidade cultural, admitindo-se que é rica e densa a relação de trocas simbólicas entre as culturas eruditas e populares, o caso do circo torna-se exemplar. Haja vista a constituição do “circo-teatro” – para muitos o traço diacrítico do circo no Brasil – promovendo trocas entre os dramas clássicos e as comédias populares (SOUZA JUNIOR, 2008).

Por outro lado, os artistas e intelectuais modernistas paulistas, voltados para a cultura popular, descobriram no circo a base da cultura brasileira, e não uma arte importada. De acordo com Sandra Macedo (2003, p. 15), “o circo no Brasil, além de servir de resgate de ‘nossas autênticas raízes’, do ‘absolutamente nosso’, serviu também de renovação artística e de rompimento com a ‘arte pura’ em voga no país”. Da mesma forma que o Brasil se via (positivamente) a partir dos anos 30 como país mestiço, mulato ou híbrido, também o circo se revelava uma arte ou “cultura impura”, não se importando muito com a pureza de gêneros e números apresentados durante os espetáculos; o que não exclui a ideia de autenticidade. Afinal, o circo, dizem os circenses, é a mãe de todas as outras artes.

O circo serviu mesmo de inspiração para o desenvolvimento de uma das principais obras literárias do movimento modernista, destaca Maria Augusta Fonseca (1979).²³ A autora lembra o grande entusiasmo dos modernistas pelo circo, “uma vez que [o circo] aliava a arte popular e a expressão da fantasia infantil” e, citando o cronista Motta Filho (apud FONSECA, 1979, p. 37), declara:

O fato de o circo ser considerado ‘coisa para criança e para as empregadas’, nos ambientes socialmente mais abastados, ‘foi visto por nós como um argumento decisivo em favor da Semana de Arte Moderna. Era uma revolução, porque era arte do povo e da criança. E a linguagem dos pais para os filhos pequenos era assim: ‘Se você tirar boa nota, vai ao circo ver Piolin’. Piolin era um prêmio e o circo era ele com seus olhos velhacos, sua boca enorme, nariz vermelho na ponta, saindo audacioso de um rosto polvilhado. A sua roupa vermelha e branca, com pintas prateadas e pompons brancos, era um balão enfunado. Sempre se despedia com uma cambalhota...’. Piolin ‘encarava a vida como um circo e tinha o privilégio de ser um palhaço’ – (grifo meu).

Não faltariam críticas, porém, ao entusiasmo modernista dos paulistas por Piolin e pelo circo. O intelectual carioca Tristão de Athayde chamava a atenção para o bairrismo e o artificialismo modernista disfarçado de “primitivismo”. Para ele, o circo não passava de uma manifestação cultural urbana (expressão de um “regionalismo urbano”), e por isso mesmo incapaz de traduzir a totalidade da cultura brasileira. O circo e Piolin representavam, quando muito, uma invenção paulista. Também essa é a conclusão de Keller (apud DANTAS, 1980, p. 144) em crônica, quando da morte do palhaço em 1973, logo após as comemorações do cinquentenário da Semana de 22:

À procura das diversas facetas do ‘homem brasileiro’, os modernistas perceberam em Piolin um material dos melhores. Ele representava, com sua graça autêntica, seus trejeitos, o espírito urbano brasileiro (ou pelo menos paulista) de 1926. Daí o grande interesse que despertou na elite intelectual paulista...

Assim, quando Portinari retratou a criançada gritando palhaço na praça de Brodósqui, o circo já fazia parte da estética modernista. Mário de Andrade deixou, além de crônicas, o registro da influência do circo em Jaburu Malandro que integra *Contos de Belazarte*, de 1924. Em 1929, o poeta modernista Álvaro Moreyra (1990, p. 60) publica um pequeno livro intitulado *O circo*, no qual se destaca a “Reza do palhaço”:

Nossa Senhora, estou tão cansado de ser palhaço. / Perdi a graça. / Tenho a cabeça como uma bola de futebol. / Mas sou palhaço. / Não posso mais ser outra coisa. / Quando apareço o povo todo desanda a rir. / Que hei de fazer? / Que hei de dizer? / Nossa Senhora, vem me ajudar. / Nossa Senhora, mãe dos desgraçados, me ensina umas / coisas bem engraçadas para eu fazer, para eu dizer hoje de noite no circo...

Uma busca mais detalhada de registros artísticos em torno do circo nos revela uma lista que parece interminável. As inúmeras representações do circo em imagem, verso e/ou prosa no campo da arte, acabam reafirmando o sentido da magia infantil e o significado do palhaço como operadores simbólicos entre a arte erudita e a cultura popular.

UM OLHAR DE ÉPOCA

Pode-se afirmar que o imaginário do circo, no contexto do modernismo brasileiro, ocupou lugar de destaque no “olhar de época”, invadindo as obras dos modernistas ao mesmo tempo em que os modernistas invadiam o mundo popular do circo. Esse processo de circularidade cultural conferiu às imagens do palhaço e da criança o sentido estético que estrutura o significado do olhar

de época pelo viés modernista. Em outras palavras, não só em conteúdo, mas também em forma, a arte modernista parece ter sido contagiada por um olhar estético que apresenta certa afinidade com o imaginário infantil, conferindo por intermédio do palhaço e, em certo sentido, da criança legitimidade à “magia do circo”.

Assim, na produção artística de Portinari em 1934 revela-se não só um olhar voltado para a temática de problemas sociais, mas a própria maneira de pintar, sem perder de vista a apurada técnica do artista, evoca em alguns momentos uma forma (estética), até certo ponto, “infantilizada”.²⁴

Inúmeras pinturas modernistas lembram esteticamente desenhos infantis com formas às vezes oscilando entre o sublime e o grotesco, e, em alguns casos, “disformes”, como é “próprio” da estética infantil, quando comparada à estética realista das pinturas clássicas. Portanto, a analogia entre a pintura moderna e os desenhos infantis muitas vezes sugere parentesco entre as representações disformes, exageradas, excêntricas, fantasiosas e “primitivistas” e os desenhos das crianças. Esse ponto de interseção é ressaltado por Cecília Meireles (1998, p. 117) em crônica de 1944, na qual a artista afirma que, por meio do desenho das crianças – e por extensão dos loucos e dos primitivos – o público se sente mais confortável para compreender o significado da arte moderna e, talvez assim, “chegue a apreciar com mais inteligência a pintura moderna”. Reflete a poetisa que, frente a um mundo onde “o observador, apavorado, vê monstros por toda parte, figuras torcidas, fantasmas dissolvendo-se no seu ectoplasma – e grande número de vezes nem consegue ver nada, porque linhas e fragmentos se misturam – pensa-se que é uma mulher e é uma fruteira...” (p. 117), tomar como parâmetro o mundo do desenho infantil auxilia o observador a se situar, pois “num mundo assim, tudo pode ter a forma e a cor que quiser. Patos verdes, cavalos roxos transitam por esses lugares sem preconceito...” (p. 121). A propósito, a famosa crítica de Monteiro Lobato (1978) à exposição de Anita Malfatti em 1917 tinha como foco a “arte anormal ou teratológica” dos artistas que, seduzidos pela estética modernista, colocam a arte a serviço da caricatura. Em *Ideias de Jeca Tatu*, após criticar Anita, Lobato elogia a obra de outros pintores, principalmente Almeida Júnior por sua estética naturalista, que busca a “reconstituição exata de uma cena como ela devia ter sido na realidade” (p. 80). O próprio Portinari seria criticado e classificado, posteriormente, como pintor realista. A estética de Portinari, sem deixar de ser realista e deformadora, torna-se memorialista.²⁵

No entanto, mais do que o desenho infantil é o olhar sobre a infância que atravessa o imaginário dos intelectuais brasileiros da primeira metade do

século XX, atingindo também os artistas modernistas. A pintura de Portinari, em particular dos anos 30, parece sugerir uma “visão infantil” na qual a criança que olha (“o menino de Brodóski”), como toda criança, vê tudo de maneira exagerada: seres humanos com “pés grandes”, “mãos grandes”, “barrigas grandes”. Não se nega o lado social da obra de Portinari, mas sua aproximação com o imaginário infantil também é sugerida por Viana (2008).

Ao combinar o imaginário infantil com a estética popular, o artista modernista encontra no palhaço – esse Outro que figura entre o grotesco e o sublime – o seu porta-voz. Afinal, o ritual de gritar palhaço – sem desprezar o sentido memorialístico e nacional-popular que orienta a atividade artística e intelectual de Portinari – remete a um imaginário popular cujas raízes históricas se encontram na Idade Média e no Renascimento. Como em inúmeros rituais populares medievais, o cartaz estimula o riso e desestabiliza a ordem social. Assim, o palhaço montado de costas no cavalo – preferencialmente, o cavalo era substituído por um burrico ou asno, símbolo do baixo material e corporal na Idade Média – sinalizava a carnavalização do mundo e do circo, uma vez que parodiava a imagem romântica dos hipodramas na origem do circo moderno.

O palhaço é o anti-herói da sociedade industrial, cujo paradigma é o “eterno vagabundo” Carlitos, de Charles Chaplin. Ele remete ao mundo da não produção (dos loucos, dos primitivos, das crianças). Como um dom Quixote às avessas, portanto, o avesso do avesso, o palhaço é o porta-voz de um mundo mudo, lembrando mais uma vez o “emudecimento” denunciado por Walter Benjamin (1994) no mundo moderno. No circo, além do mestre de pista, o palhaço é quem detém o poder da fala, o que faz dele o “porta-voz” de todas as outras personagens do hierarquizado mundo do circo e símbolo do “poder dos fracos”.

Esse ser de corpo grotesco e de alma sublime é, na verdade, o grande mágico do circo, pois capaz de alterar por completo a natureza das coisas e dar, por sua vez, outro sentido ao mundo. Daí o palhaço e as crianças subverterem a ordem dos espaços públicos. Afinal, a praça pública, espaço totêmico da democracia, observa Bakhtin (1987, p. 132), “era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, [e] de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, o povo aí tinha sempre a última palavra”. No caso em análise, a última palavra teria sido a dos intelectuais da elite e dos artistas modernistas? Embora o circo e o palhaço, em particular Piolin, tenham merecido dos modernistas atenção especial, na verdade, a palavra das crianças na forma de gritar palhaço reverbera nas memórias de infância e nos discursos circenses ainda hoje. “O circo é a casa

da infância. E, por isso mesmo, a casa da poesia”, declara o psicanalista Hélio Pellegrino (apud BAND, 2004, p. 95).

A combinação circo, criança e palhaço ganha nos imaginários popular e erudito um sentido positivo posto que expressa a preocupação cultural de um “olhar de época” alimentado pela estética da carnavalização, no sentido bakhtiniano. Em outras palavras, por meio do circo, da criança e do palhaço, torna-se possível restabelecer o elo com a tradição, com a memória social, com o popular e o erudito, enfim, com a experiência sensível, sufocada com a constituição da modernidade. A verdade é que, da mesma forma que a relação circo/criança contou com o entusiasmo dos modernistas, também a imagem do palhaço como a “alma do circo”, não há dúvidas, foi por eles alimentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Brício. Benjamim de Oliveira. In: *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Editor, 1963.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro – estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza*. Tese de doutorado em Artes, USP, São Paulo, 2010.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARIES, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ARRELIA (Waldemar Seyssel). *Arrelia e o circo*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.
- BAND, Cristina S. *Picadeiro de papel; um convite ao circo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação de Mestrado em Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- BARTHOLO, Ruy. *Respeitável público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Letras & Expressões/Elevação, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões; a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v.1, 7. ed.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Média (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo: Pannartz, 1980.
- DAVIS, Janet M. *The circus age; culture & society under the American big top*. S.l.: The University of North Carolina Press, 2002.

- DUARTE, Regina H. *Noites circenses; espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.
- GEERTZ, Clifford. *Saber local; novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes; o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOTIER, Hugues. *Cirque, communication, culture*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido – Mitológicas I*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O suplício do Papai Noel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- MACEDO, Sandra M. *Mistério-Bufo e o Homem e o cavalo; a arte do circo na dramaturgia de Maiakóvski e Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado em Letras, USP, São Paulo, 2003.
- MAGNANI, José G. C. *Festa no pedaço; cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCOS, Plínio. *O assassinato do anão do caralho grande*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- MEIRELES, Cecília. Desenhos infantis. In: *Crônica em geral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1979.
- MOREYRA, Álvaro. *Circo*. 3. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.
- ORFEI, Alberto. *O circo viverá*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- PORTINARI, Cândido. *Portinari, o menino de Brodóski*. Rio de Janeiro: Livrarte, 1979.
- PORTINARI, João Cândido. O projeto Portinari. *Estudos Avançados*, São Paulo, 14 (38), 2000.
- ROCHA, Gilmar. *Corpo e alma de uma cultura viajante – um estudo antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show)*. Tese de doutorado em Antropologia Cultural, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. 'Dialética da brincadeira' – representações do circo na literatura infantil. *Grifos*, Chapecó, n.17, p. 145-168, 2004.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo; as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

- SILVA, Maria Alice S. S. et al. *Memória e brincadeiras na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*. São Paulo: Cortez, 1989.
- SOUZA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro – circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado em Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VIANA, Wagner Leite. *Portinari menino e o circo*. Dissertação de mestrado em Artes, Unesp: São Paulo, 2008.

NOTAS

- 1 Minha ênfase na ideia de “gritar palhaço”, subentendida em trabalho anterior (ROCHA, 2003), visa dar destaque ao momento do cartaz, tema desenvolvido em Duarte (1995; s/d). Moraes Filho (1979) nos brinda com uma descrição memorável das apresentações do circo pelas ruas da corte, por volta de 1850, durante a realização da festa do divino.
- 2 Entrevista realizada em 3.5.2002, com Raimunda Marques Rosa, 75 anos.
- 3 A desordem promovida com a chegada do circo nas pequenas cidades do interior não é exclusividade dos antigos circos brasileiros. Também nos Estados Unidos, *Circus Day* representava um momento de subversão da ordem social, uma vez que abria espaço para inúmeros conflitos alimentados pelo espírito da festa e da bebida, como nos mostra Davis (2002).
- 4 Entrevista realizada em 27.8.2001, com Athos Silva Miranda, para quem outra forma de anunciar a chegada do circo, era “o casamento do palhaço”: “Saía aquela passeata na rua com os noivos e o palhaço vestido de noivo e a noiva do lado, com carroças enfeitadas de bambu, bandeirolas, tipo uma festa caipira, e aí era um chamarisco muito grande e o circo lotava, lotava, lotava, a casa cheia, era o *show* do circo.”
- 5 Entrevista realizada em 4.4.2002 com Maria da Conceição Barros, 74 anos, natural de Antônio Dias (MG).
- 6 Entrevista de Benjamim de Oliveira concedida a Abreu (1963).
- 7 Entrevista com Raimunda Marques Rosa em 3.5.2002. Nas entrevistas realizadas com os idosos do Grupo Fim de Tarde (Terceira Idade), do Centro de Apoio Convivência – CAC, situado em Belo Horizonte (MG), as referências ao trabalho pesado no cotidiano das pequenas cidades do interior são frequentes; as brincadeiras tinham pouco espaço na vida daquelas crianças.
- 8 Entrevista realizada em 15.5.2001, com Jessé Souza Silva, 33 anos, músico.
- 9 Filme dirigido por Cecil B. Mille, e produzido junto ao famoso circo norte-americano Ringling Bros. and Barnum & Bailey, durante muito tempo considerado o maior circo do mundo. Na descrição de Moraes Filho (1979), a “cavalgada” dos circos na abertura do ciclo de festas do Divino no tempo do Império era bastante elaborada.

10 Entrevista realizada em 22.8.2001, com o contorcionista José Leite das Chagas, vulgo Zé Borracha, em visita ao Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show).

11 Discurso semelhante pode ser encontrado na abertura do livro do pesquisador Roberto Ruiz (1987).

12 Entrevista realizada em 15.8.2001, com Alfredo Caetano, ex-trapezista.

13 Entrevista com a aerista Xuxu, Gracilene de Oliveira Moura, realizada em 7.6.2001.

14 Também o palhaço Arrelia (1977, p. 109) adverte para o mal que a associação circo/criança pode ter para o futuro do circo: “No Brasil, temos que lutar contra a opinião de que circo é coisa para crianças.” O problema é que muitas vezes essa associação tem funcionado negativamente para justificar a falta de investimentos na qualidade dos espetáculos de circo.

15 Atos e pessoas tabus são fontes ambíguas de poder e perigo. A tensão entre o espírito aventureiro e nômade do circense frente à disciplinarização e sedentarização exigidas na formação do Estado nacional pelo processo civilizatório ganha destaque na análise de Duarte (1995). A justificativa para o nomadismo circense já foi buscada nos mitos bíblicos, fazendo dos ciganos os descendentes de Caim. Ver Hotier (1995).

16 O presidente Washington Luís tinha cadeira cativa no circo-pavilhão do Piolin; já Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro, era ardoroso fã e protetor do palhaço Benjamin de Oliveira.

17 Essa moralidade foi muito bem captada pelo escritor Plínio Marcos (1996).

18 Entrevista realizada com o músico Jessé Souza Silva, em 17.5.2001.

19 Além de uma visão mercadológica, processos de consagração evocam razões mais profundas. A exemplo do Papai Noel supliciado, analisado por Lévi-Strauss (2008, p. 26), “a crença em Papai Noel não é apenas uma mistificação agradavelmente imposta pelos adultos às crianças; é, em larga medida, o resultado de uma negociação muito onerosa entre as duas gerações”.

20 Segundo Fabris (1996), a obra *Circo* é datada de 1934; Viana (2008) a identifica como sendo de 1933. Outros desenhos, gravuras, pinturas, relacionadas ao circo serão feitas pelo autor no período 1930-1950, ver Portinari (2000).

21 Em “Retalhos de minha vida de infância”, texto que compõe as memórias de Portinari, o menino de Brodósqui, o artista apresenta um painel rico e variado de situações e temas que seriam por ele explorados ao longo da vida. A descrição de Portinari sobre o “reclame” coincide com as “memórias” de Arrelia.

22 Lévi-Strauss (2004, p. 20) apresenta sua estratégia metodológica, a qual parte de um “mito de referência” que, na verdade, não é “senão uma transformação mais ou menos elaborada de outros mitos, provenientes da mesma sociedade ou de sociedades próximas ou afastadas”.

23 Trata-se de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (apud FONSECA, 1979, p. 120), para quem: “O circo foi um deslumbramento a céu aberto na segura das

emoções que me cercavam. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano. As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram”. Na verdade, o circo contagiou um grande número de intelectuais e artistas do século XIX, tais como: Seurat, Toulouse-Lautrec, Degas, Léger e Renoir, no impressionismo francês; na literatura russa, Maiakovski e Máximo Gorki; na literatura inglesa, Charles Dickens.

24 Sem conotação pejorativa, a ideia de “arte infantilizada” não significa dizer que o movimento modernista promoveu um processo de “infantilização da arte”. Paradoxalmente, busca-se destacar a ruptura provocada pelos modernistas com certos padrões da pintura clássica e a circularidade cultural entre o popular e o erudito na produção de um sentido para o mundo. Em termos benjaminianos, uma relativa correspondência entre a estética da arte moderna com o imaginário infantil pode ser vista como mecanismo de contenção da crise de experiência da sociedade moderna; ver Benjamin (1984; 1994).

25 Ressalta Fabris (1996, p. 169): “Em momento nenhum, Portinari deixa de ser um artista realista, deixa de ter como guia a relação com o referente exterior, deixa de reconhecer uma intensa relação com as próprias concepções pictóricas. E não há dúvida de que o melhor Portinari é aquele da década de 30, momento em que a deformação se configura como parte integrante de um sistema construtivo que assimila num jogo plástico, sobretudo quando não se deixa tentar pela sedução de experimentar soluções alheias.”

Gilmar Rocha é doutor em antropologia cultural (IFCS-UFRJ) e professor adjunto de cultura brasileira contemporânea do Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense.

