



# GOVERNO DO RIO DE JANEIRO

## Secretaria de Estado de Cultura

---

### Plano Estadual de Cultura

#### INTRODUÇÃO

A Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC) está coordenando a elaboração do Plano Estadual de Cultura, a partir do diálogo com gestores públicos dos 92 municípios do estado, agentes culturais, artistas, Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa e o Ministério da Cultura para apontar diretrizes e estratégias de políticas públicas de cultura para os próximos 10 anos, no estado do Rio de Janeiro.

Além dos encontros que estão ocorrendo em todas as regiões do estado para discutir Lei e Plano Estaduais de Cultura, a SEC está promovendo também discussões sobre 11 setores e linguagens artísticas (Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Música de Concerto, Música Popular, Livro e Leitura, Museus, Patrimônio Material, Patrimônio Imaterial; e Teatro).

O texto a seguir foi encomendado pelo Grupo de Planejamento Setorial de Circo, criado pela SEC em 12 de abril de 2012, e tem por objetivo estimular o debate sobre as políticas públicas para esse setor. Além deste, outros textos, também encomendados, estão disponíveis na página do Plano na internet (<http://www.cultura.rj.gov.br/projeto/plano-estadual-de-cultura>), a partir de agosto de 2012. Qualquer pessoa ou entidade pode enviar seus comentários e sugestões através dessa página. Após um período de debates pela internet haverá uma reunião pública para cada setor, cujas datas serão amplamente divulgadas, onde os textos serão apresentados e discutidos também presencialmente.

Esperamos que a discussão em torno das ideias trazidas aqui estimule a apresentação de propostas de diretrizes e estratégias a serem incorporadas pelas políticas setoriais do Plano Estadual de Cultura.

#### SOBRE O AUTOR

**Nilton Gamba Junior** é integrante e fundador da Cia. Nós Nos Nós - Tragédias e Comédias Aéreas, onde atua como acrobata, ator, autor e diretor. Estudou técnicas acrobáticas com profissionais como Alberto Magalhães (Irmãos Brothers), Dani Lima (Cia. Dani Lima de Dança), Leonardo Sena (Intrépida Trupe), e Carlos Márcio (Cirque du Soleil). Na companhia, continuou sua formação artística com a oficina de clown de Thierry Trémouroux; técnica vocal com Marcelo Valente, supervisão cênica de Osmar Prado, técnicas teatrais com João Batista. Coordena o Programa de Pós-graduação e Design da PUC-Rio e o Laboratório de Design de Histórias da PUC-Rio – núcleo de pesquisa que tem parceria com a Cia. Nós Nos Nós. Graduiu-se em Design na Escola de Belas Artes da UFRJ, tem Mestrado em Design e Doutorado em Psicologia, ambos pela PUC-Rio.

**O CIRCO, O TODO E O NADA**  
NILTON G. GAMBA JUNIOR

## 1. INTRODUÇÃO

“Se não me engano, a primeira imagem-lembrança que tenho do cinematógrafo é um cartaz.”  
(Pasolini, 1989. p. 39).

Esse texto pretende discutir políticas públicas para o circo tendo como foco a visibilidade das categorias de classificação e como metodologia de análise a inserção do circo em um âmbito mais amplo das reflexões sobre a Arte. Questões distintas como técnica, sistema de veiculação, gestão, linguagem estética e expressão narrativa podem ajudar a enfrentar o problema de ponto de vistas distintos e complementares. É providencial para qualquer setor artístico que sua classificação seja construída a partir não só do que lhe é específico, mas também daquilo que se apresenta fronteiro, tangencial, distante, coincidente ou complementar, para só então ter certeza que a especificidade existe.

Além disso, a proposta do texto é alicerçar ações objetivas com conceitos norteadores. Conceituação que não pode ser negligenciada em discussões com demandas objetivas, nutrindo uma dualidade que não se sustenta mais, especialmente no campo da Arte. É fundamental a revisão de termos, conceitos e perspectivas para que debates sejam mais produtivos. A opção feita por esse texto foi mais se deter nessas referências conceituais e provocar o olhar para sua amplitude de aspectos para só depois apenas acenar para métodos de aplicá-las em soluções objetivas. Esperando que teoria de fundo auxilie a melhorar a capacidade de gestão dos agentes e produtores do setor.

A citação de Piero Paolo Pasolini que abre o texto, introduz essa abordagem, onde categorias conceituais mais abrangentes contribuirão para se pensar a especificidade do circo. Nesse trecho de sua obra, Pasolini evoca uma noção fundamental de sua reflexão: a ideia de hibridismo de linguagens. Quando fala que o Cinema não se consome apenas na sala de projeção, ele expande as questões referentes ao balizamento entre as expressões estéticas. Ou seja, o que é de fato uma linguagem? O Sistema de captura regido por uma aparelhagem técnica específica? São os recursos narrativos típicos de uma linguagem que contém elipses, analepses (*flashback*)? É o modo de consumo, em veículo específico com todo sistema de distribuição que envolve sua produção? É também a estética que mais utiliza? É a pungência de um outro gênero ou a soma de suas diversidades? Etc, etc.

Faremos aqui essas perguntas em relação ao Circo, mas sempre a partir de um viés mais amplo. Começar a discussão com uma citação que menciona o Cinema, é, justamente, uma tática de retórica, onde é mais fácil enxergar questões de fundo em temas que são mais distanciados de nosso objeto mais específico, e, por isso, mais uma vez voltamos a obra de Pasolini, pela atenção que dedicou a ideia de distanciamento como desafio na cultura.

Pasolini, além de semiólogo e importante teorizador sobre linguagem, é um exemplo vivo dessas questões, pois, começou como poeta, depois busca o desenho e, ainda, o cinema. Escreveu romances e dramaturgia para Teatro sempre como um movimento político e artístico de não naturalização de seus processos expressivos. Naturalização que era para ele outro conceito caro que o levou a formular não só sua obra artística, como também sua produção teórica.

Sendo assim, a obra de Pasolini será a referência principal para a construção das argumentações propostas aqui que vão desde questões expressivas até políticas – ainda que em diálogos com outros autores, como veremos adiante.

Com essa metodologia de abordagem, vendo no hibridismo e na desnaturalização dois aliados para se pensar a tipicidade de um setor cultural, o texto seguirá um percurso que se inicia no aprofundamento dessas duas questões na obra de Pasolini. Visto as duas noções que alicerçarão a reflexão, o artigo introduz uma perspectiva histórica onde uma revisão contextual será importante para a condução das próximas etapas. A seguir, dividiremos os tópicos relacionados ao incentivo no mercado de artes. No primeiro nos concentraremos na definição de aparelho e o confronto com a noção a definição de linguagem. Baseada nessas duas definições, poderemos, então, refletir sobre os dois próximos itens, formação e produção.

Visão Ampla – Questões abrangentes – Teoria – Pasolini – História – Linguagem – Técnica – Formação – tipicidade do circo

## 2. HIBRIDISMO E DESNATURALIZAÇÃO

Pasolini, que teve a maior parte de sua obra ficcional e teórica produzida entre os anos 1950 e 1970, foi visionário ao anunciar algo que hoje já vemos consolidado : a mudança social estruturada em gerações marcadas pela cultura de consumo. Ele enxerga nessa sucessão de gerações uma acomodação às regras que estruturam esse fluxo, assumindo como ruptura revolucionária, algo, por vezes, profundamente tirânico e repetitivo. Ele consegue enxergar com clareza esse movimento em Gennariello (PASOLINI, 1990): “(...) minha cultura (com seus esteticismos) me coloca numa postura crítica em relação às ‘coisas’ modernas entendidas como signos linguísticos. A sua cultura, ao contrário, te faz aceitar essas coisas modernas como naturais e acolher o seu ensinamento como absoluto.” (PASOLINI, 1990, p.131). E será essa naturalização da ruptura na cultura pós-moderna – para muitos, uma resposta à ingenuidade utópica do Modernismo – a base da sua crítica ideológica. No que isso tem de legítimo, talvez Pasolini não se opunha. O que cabe à sua obra é denunciar o que isso pode propagar, surpreendentemente, de tiranias.

A fim de olhar para essa tendência uniformizante da cultura, em que a própria ruptura se transforma em rotina, é que Pasolini sugere serem necessários mecanismos críticos adaptados a essa nova realidade, a sua nova forma de produzir conhecimento – e assimilações acríicas.

Eis então que podemos ver o próprio Pasolini descrever o que chama de fetichização: “Meu amor fetichista pelas coisas do mundo impede-me de vê-las como naturais. Ele as consagra e desconsagra uma a uma: ele não as liga em sua fluidez exata, ele não tolera fluidez. Ele as isola e as idolatra com maior ou menor intensidade.” (PASOLINI, 1983, p.140).

Pasolini apresenta três aspectos fundamentais de sua relação fetichista com a realidade e o conhecimento. O primeiro é a **descrença na unidade, na continuidade (por isso o hibridismo)**; o segundo é a **paixão e o envolvimento subjetivo** que o afasta da neutralidade e da objetividade absolutas e, por último, a **desnaturalização da realidade**, consequência dos dois primeiros.

Fetichismo deriva etimologicamente de feitiço: a capacidade de tornar encantado um objeto, de atribuir sobrenaturalidade a uma parte do real. O que envolve tanto a eleição de algo no todo como a supressão da leitura do todo em função desse encantamento pela parte. No fetichismo há uma ação metonímica<sup>1</sup> ao se tomar a parte pelo todo. E há nele também uma devoção que permite a eleição e o gozo com essa parte. Essa aceção pode ser produtiva ao se refletir sobre as propostas balizadoras no campo dos setores culturais – segmentados em circo, teatro, cinema, música, dança.

É dessa fragmentação inexorável que Pasolini fala, ao colocar lado a lado isolamento e idolatria. Se a produção do conhecimento dita pós-moderna já questiona a ideia de um saber disciplinar, dividido, é da academia uma profunda resistência a romper com esses arranjos. A Arte também já discute há muito a impossibilidade de expressão classificada exclusivamente pelo suporte, no entanto os segmentos de distribuição, financiamento e formação não conseguem se adaptar a esse novo modelo. Mas, a originalidade da obra de Pasolini está em perceber a mesma questão para além da produção científica ou da linguagem artística; Pasolini vai até à nossa própria percepção da realidade, mostrando-a editada, descontínua e metonímica – apesar de nossa ilusão de fluidez, holismo ou continuidade.

Tanto que, ao remeter a afirmação de Barthes de que o cinema é uma linguagem metonímica, ele completa: “Se eu quisesse retomar por minha conta essa genial intuição de Barthes, eu diria que o cinema não é em si uma arte metonímica, é a realidade que é metonímica.” (PASOLINI, 1983, p.143)

É assim que apresenta a percepção da realidade como um fetichismo onde a edição na sua construção elege e seleciona partes por interesses mais ou menos duradouros. E são esses interesses que Pasolini tenta evidenciar em diversos momentos de sua obra – já que deles não podemos nos abster – diante dos quais apenas uma violência crítica poderá dar um olhar parcialmente distanciado para o leitor enamorado de seu objeto e enfeitado pela linguagem que ele apartou, elegeu, codificou.

A linguagem e a própria percepção da realidade, descritas como um feitiço que nos inebria, são o mote para encontrarmos a dimensão política de sua obra e fundamental para a reflexão que buscamos aqui sobre ‘setorização’, que aponta que uma nova tirania pode surgir dessa era na qual a linguagem assume o único papel legitimador nos processos classificadores.

Pasolini fala de uma cultura calcada exclusivamente nessas regras da linguagem e sem lucidez sobre elas. Com a falência das narrativas que legitimavam os valores (absolutismo, marxismo, pensamentos religiosos), a linguagem é soberana agora em gerar desejos e valores que serão desarticulados. Ou seja, sem um manifesto, sem um Dogma, sem uma Lei explícita. Por isso, ele vai falar de uma linguagem poderosa, híbrida, não mais estruturada em textos descritivos, mas em signos complexos e difusos, ele vai chamar isso de: a linguagem pedagógica das coisas. A linguagem pedagógica das coisas que *in natura*, de forma desarticulada, diz, informa, forma sem espaço para réplicas, sem possibilidades argumentativas e, assim, propensa a tiranias. Se formos pensar na nossa busca pela definição e um Teatro, um Cinema ou um Circo, certamente podemos pensar o quanto dessa linguagem inarticulada é a definidora desses setores, que talvez não tenha um aparato apto para identificá-la e atualizá-la (a linguagem) em sua velocidade devoradora. Partimos assim, primeiramente, de uma inevitável metonímia, e de uma necessidade permanente de reflexão sobre ela.

---

<sup>1</sup> Metonímia é uma figura de linguagem onde se toma a parte pelo todo. Ex: “Ele é um cidadão sem teto.”

Se falamos dos dois primeiros aspectos – fragmentação e paixão – o terceiro aspecto da fetichização é quase uma proposta de enfrentamento dos dois anteriores: a noção de desnaturalização. Lahud<sup>2</sup>, no prefácio à edição de *Jovens Infelizes* (PASOLINI 1990), analisa que o fetiche também pode se consolidar quando o autor propõe uma irrupção de revolta. “O Pasolini Corsário, portanto, é justamente a expressão desse movimento de recusa e de revolta que sucede a uma relação amorosa e súbita e violentamente interceptada.” (PASOLINI,1990, p. 15).

Voltamos então à ideia de consagrar e desconsagrar, mencionada acima. Uma capacidade crítica que advém ao mesmo tempo do atravessamento e, na sua ponta oposta, pelos gestos de violência que repelem o que nos constitui.

Mas como fazê-lo?

Pasolini indica caminhos. O primeiro é reconhecer que a linguagem tende a ser impregnada de uma articulação social que a enrijece, moraliza-a e a torna excessivamente convencional. Por isso, a alternância de linguagem já pode ser um mecanismo de rejeição ao seu aprisionamento.

“(...) a cultura produz certos códigos; os códigos produzem certo comportamento; que o comportamento é uma linguagem; e que, num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada (tecnocratizada), a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva.” (PASOLINI apud LAHUD, 1993, p.46).

Por isso, Pasolini propõe enxergar uma linguagem que advém do comportamento e de construir diante dela um aparato crítico. Pasolini o faz com sua própria obra, mudando de veículo expressivo, temas e estilo estético permanentemente.

Nesse sentido, o circo, quando na sua ontologia propõe-se como um caldeirão de técnicas, linguagens e experiências, dialoga com esse poder ao mesmo tempo constitutivo e subversivo. E pode ser o local na cultura onde se lembre que nenhum segmento da cultura deveria se constituir sem a íntima proximidade dos demais. Apenas a alteridade dos demais pode nos fazer ver os limites e as potencialidades de nossa tipicidade.

Paralelo a esse exercício em relação à linguagem e suas naturalizações, ele também aponta um investimento no passado como revolução. Muitas vezes acusado de nostálgico, Pasolini defende o retorno a outros tempos como uma possibilidade de alteridade a uma cultura e seus códigos naturalizados. Em uma pós-modernidade profícua em separar gerações, movimentos e estéticas, o isolamento temporal contribui para destituir uma época de um exercício crítico, aumentando a força *naturalizante* da cultura.

Porém, o autor deixa claro que esse olhar para o passado não é – e nem seria possível em sua obra – um compromisso moral com uma época ou uma adequação a uma tradição pelo resgate de suas regras. Pelo contrário, Pasolini associa a esse olhar para o passado a possibilidade da construção de uma indignação amoral com o presente. “É a raiva, a indignação e não um ‘compromisso histórico’ qualquer, a única atitude verdadeiramente racional numa sociedade toda homogeneizada e conformista.” (PASOLINI, 1990, p. 18). É preciso “ter a força da crítica total, do repúdio, da denúncia desesperada e inútil”. (PASOLINI, 1990, p. 18). Esse *inútil* o salva de uma nostalgia reacionária, de uma intenção restauradora e o

---

<sup>2</sup> Pesquisador sobre Pasolini

inscreve muito mais em uma perspectiva cáustica em relação ao presente, como afirma: “O inferno é provavelmente a imagem do presente no qual você vive apesar de não saber disso.” (PASOLINI apud LAHUD, 1993, p. 46). E então coloca no passado um poder inaugural de revolução – original para tempos de culto ao futuro – esse sim, muito mais facilmente impregnado de projeções da cultura vigente no presente.

Se a alteridade do passado e a recusa à estabilização de um veículo ou setor cultural são as grandes propostas da obra teórica e ficcional do autor, ele é fiel a essa metodologia em sua própria escrita. É de Pasolini a capacidade de abjurar a própria obra, seja ela teórica ou ficcional. Na produção teórica, ele primeiramente se volta ao jovem camponês romano como relicário de alternativas para uma sociedade submissa ao capitalismo de consumo, mas, depois, nos últimos escritos, o condena da mesma forma violenta com que se apaixonou anteriormente. Na produção artística, ele é capaz de se valer do sexo como um instrumento de desconcertamento moral em filmes como a trilogia de Canterbury, e depois, condenar o uso do sexo, já em uma sociedade que se apropriou do mesmo como pornografia e consumo.

Essa sua lucidez é conduzida de forma interdependente com a desnaturalização da experiência linguística. Um esforço violento, permanente, tenso, apaixonado e fetichista, portanto. Essa linguagem bombardeada e violentada é a proposta de Pasolini contra a tirania que não admite réplicas.

O oposto dessa postura seria a descrição que ele faz de uma juventude que ele sempre usa como objeto (fetichista) de análise: “Seus olhos se esquivam, seu pensamento está perpetuamente alheio, têm ao mesmo tempo respeito e desprezos excessivos, paciência demais ou demasiada impaciência.” (PASOLINI, 1990, p.30). Que é quase uma confirmação da crise que a Pós-modernidade impinge sobre a ideia de ruptura, descrita acima. Respeito, desprezo, paciências ou impaciências desmedidas são verdadeiramente sintomas de uma disfunção contemporânea em relação ao papel da ruptura.

Ele continua a descrever profeticamente o que ele ainda não denominava como Pós-modernidade, mas, que é explícito nas consequências dessa falta de resistência crítica: “A integração não é mais um problema moral, a revolta se codificou. (...) seus traços são traços imitados e autômatos, sem que nada de pessoal os caracterize por dentro. A estereotipia torna-os pérfidos. Seu silêncio pode preceder um trépido pedido de ajuda (que ajuda?) ou uma facada. Não possuem mais os domínios de seus atos, diria mesmo de seus músculos. (...) Uma liberdade presenteada não pode, de fato, vencer suas tendências seculares à codificação.” (PASOLINI, 1990, p.31). Nesse contexto, Pasolini nos alerta dos riscos de associações, corporações, setores que se movem no sentido de uma ‘estereotipia’<sup>3</sup> na busca tirânica pela semelhança.

Nesse sentido, a obra de outro autor também pode ser importante. Durkheim ao falar sobre solidariedade – não como ação social, mas como força que une um grupo – vai falar de dois tipos de forças aglutinadoras, a mecânica e a orgânica. A primeira se dá em contextos mais primitivos e geralmente é essencialmente baseada na semelhança entre as partes, na independência das opiniões e na necessidade de mecanismos coercivos. A segunda, a orgânica, surge para ele em contextos mais complexos, com mais vocação entrópica<sup>4</sup>. Ela já é calcada nas diferenças dos indivíduos, na autonomia das consciências e em regulações orgânicas, não coercivas.

Ao juntarmos o alerta de Pasolini para a estereotipia e a unidade convencionalizada à definição de solidariedade orgânica de Durkheim, já temos uma boa base para pensar os setores culturais.

---

<sup>3</sup> Produção de estereótipos.

<sup>4</sup> Tendência ao Caos, à desorganização.

Eis, então, a dificuldade da lucidez sobre os diversos fenômenos, sejam eles o código ou os veículos, levando a uma visão de mundo submetida e acrítica, razão da identificação total do indivíduo com sua linguagem e seus veículos – ponto máximo da naturalização das experiências da linguagem. Quando o sujeito se identifica de tal forma com as experiências culturais de forma que não consegue se ver mais amplo do que o que lhe atravessa, Pasolini aponta a grande tragédia da naturalização e Durkheim fala de uma coerção pelo grupo.

“Choro um mundo morto.  
Mas não estou morto eu que o choro.  
Se quisermos seguir avante, temos que chorar  
o tempo que não pode mais voltar,  
que dizer não a essa realidade que nos fechou na sua prisão...”

“Significato del rimpianto” – in: *La nuova gioventù*, Turim, Einaudi, 1975.

Nesse poema, Pasolini vê uma subjetividade sobrevivente à transitoriedade do fenômeno cultural. Certamente atravessado por ele, fenômeno, mas mais ampla, de outra natureza, que inclui, por exemplo, a possibilidade de uma ‘alteridade desnaturalizada’<sup>5</sup>. Quando diante de um mundo morto ele se diz vivo, apesar disso, ou talvez por conta disso, ele evoca uma subjetividade para além da submissão acrítica aos fenômenos culturais: um novo desafio. Sobreviver à ruptura é perceber nossa alteridade crítica – não independência – diante dos processos culturais calcados em um poder afirmativo da linguagem.

Assim, reafirmo aqui a importância desse movimento da Secretaria de Cultura do Estado abrir um amplo debate onde a área como um todo se olhe de maneira mais lúcida e menos tirânica, o que, inevitavelmente, envolve muito esforço teórico, conceitual, experimental e de conhecimento técnico. Pois, como demonstra esses autores, a inclinação tirânica da homogeneização e do corporativismo é a tendência mais fácil dos novos modelos de cultura. Não se conseguirá enfrentar esses desafios sem um fôlego conceitual. Assim, a aceitação de um texto que provoque esse estranhamento é uma proposta inovadora. Um processo que cria, a partir da inevitabilidade do fetiche, a necessidade de golpes e interrupções que permitam surpreender nossas certezas naturalizadas.

E é essa condenação de uma eterna consciência crítica que me remeteu ao mito de Sísifo do título de um artigo (GAMBA; 2012) onde aprofundo essa noção de desnaturalização que tanto evoco aqui. Sísifo, o personagem mitológico, é descrito pelos seus truques contra Tanatos, a Morte; sua capacidade de persuasão de Zeus e seu castigo eterno e repetitivo. Sísifo, na mitologia grega, quando morre é condenado a carregar eternamente uma pedra até o topo de um morro. Ao chegar lá, deve deixá-la rolar abaixo para recomeçar novamente a empurrá-la ao cima. O mito de Sísifo é muito rico em detalhes e eventos, mas destaco aqui o fato de ele ser considerado o mais astuto dos mortais, aquele que durante a vida conseguiu driblar deuses tão poderosos como Zeus e Tanatos, utilizando para isso apenas o domínio que tinha da linguagem. Sem poderes mágicos como o semideus Hércules, nosso herói se vale da magia que cabe aos mortais, o discurso, e com o domínio deste enganou deuses e, talvez, até a si mesmo.

---

<sup>5</sup> Alteridade Desnaturalizada – a capacidade de se pensar diferente do coletivo, de forma crítica.

Como castigo, por ter se perdido nesse poder, iludindo deuses e a sua própria subjetividade, Sísifo terá que fazer um trabalho árduo, exaustivo e permanente. Parece-me essa a condenação apontada por Pasolini. É a única arma contra uma experiência que nos atravessa nos constituindo. Um esforço contínuo, árduo e violento de desconstrução e reconstrução. E se conseguirmos por vezes encontrar nesse castigo algum prazer, e uma nova ideia de conhecimento, teremos nos aproximado do que queriam os deuses para Sísifo e do que propõe o Pedagogo Pasolini para a Pós-modernidade: um processo real de reflexão.

Que ao falarmos então de circo, nos sintamos fetichizados pelo que entendemos desse setor, pelo senso comum, pela naturalização, pela estereotipia, pelo isolamento, pelos interesses obscuros e, principalmente, pela falta de tempo para pensar sobre essas coisas.

### 3. DIMENSÃO HISTÓRICA

Como se trata de um tema muito extenso, a dimensão histórica será recortada aqui para evocar a desnaturalização proposta por Pasolini. A ideia é contextualizar a dualidade principal das próximas reflexões, a tensão entre questões técnicas (aparelhos, veículos) e estéticas (linguagem). Para deixar claro que essa oposição não tem a pretensão da autonomia entre elas, lembro aqui o autor Castoriadis que nos ensina a lidar com categorias na produção de conhecimento contemporâneo onde não se pressupõe mais fronteiras estanques nem conceitos independentes. Castoriadis propõe a dupla consideração: as categorias são indissociáveis, mas também irreduzíveis. Ou seja, apesar de termos consciência do profundo imbricamento entre as duas classificações (técnica e estética) e da maneira como em diversos casos ambas se colocam tão entrelaçadas que será difícil distingui-las, não podemos reduzir uma a outra como conceito, até porque, é justamente a possibilidade de delimitá-las como conceito que nos permitirá propor seu amalgamento na práxis.

Partindo então nas relações entre veículos e linguagem, historicamente é preciso compreender que até o início do Renascimento os veículos e suas técnicas não se colocavam de forma tão apartadas como encontraremos depois. No Renascimento ainda temos nas oficinas/ateliês o aprendizado de várias técnicas e é apenas a construção gradual da noção de artista e gênio individual, com a subjetivação das questões na arte, que se solidificam as fronteiras em relação às técnicas. Deteremo-nos nesse movimento mais recente de delimitação dos suportes e de subjetivação da expressão estética. Algo profundamente 'naturalizado' em nossa vivência de cultura.

Na trajetória da modernidade podemos ver um aumento gradual da importância do ponto e vista da subjetividade em detrimento da dimensão objetiva. Isso não se dá em um movimento artístico apenas ou em um único suporte, mas de uma forma mais ampla que atinge a cultura como um todo.

Embora possamos ver isso gradualmente na oposição de estilos como do Barroco em relação ao Renascimento, para muitos autores o grande marco seria o Romantismo no século XIX e sua proposta explícita de subjetivação das questões estéticas. A partir daí, a trajetória sociocultural de esfacelamento da realidade objetiva em função de uma realidade subjetiva é crescente, incluindo questões de ordens tão

distintas como advento da psicanálise com a noção de inconsciente ou as descobertas atômicas e da física quântica.

O que nos interessa aqui nessa trajetória histórica, é que para dar conta de uma expressão calcada na subjetividade, diversos recursos técnicos e estéticos foram evocados para realizar tal projeto. Alguns deles acabam sendo basilares na discussão que se impinge hoje ao se classificar as artes cênicas e o circo, mais especificamente.

Um primeiro movimento gradual foi o de ruptura com a narrativa. A crítica simbolista, até o século XX, descrevia a arte como uma fusão entre forma e conteúdo e foi amplamente contestada pelos formalistas e as demais vanguardas modernistas que inaugurariam o século XX, condenando essa abordagem que acabava por hierarquizar o enunciado discursivo – em qualquer arte. A figuração e a narrativa se tornam, então, alvo dessa crítica à premissa do discurso. Os movimentos artísticos do modernismo, por conta disso, vão buscar uma fruição estética independente da função narrativa e, por conta disso, se instrumentalizam com o que pode ser definido como a autonomia do suporte. A autonomia do suporte é a busca pelo que é próprio de uma linguagem, excluindo algo extrínseco e amalgamador como a figuração narrativa. Em todas as áreas vemos esse movimento gradual. A dança contemporânea se afasta dos ballets narrativos – tentando enxergar o que de não teatral, não literário, não pictórico, pode contribuir para a busca do movimento expressivo e autônomo. A pintura abstracionista pode ser um exemplo típico de rejeição à forma narrativa na arte pictórica; na poesia, o futurismo que valoriza a tipografia e a mancha gráfica ou há a poesia que valoriza a sonoridade e não o enunciado discursivo. No teatro, um exemplo pode ser a obra de Artaud, que cria uma nova dramaturgia, baseada no corpo, no gesto e no grito – elementos extraliterários. É óbvio que o projeto modernista envolvia questões muito complexas, para além da autonomia do suporte, como a crítica à sociedade através da ruptura com as referências culturais vigentes. Porém, aqui destacamos esses dois aspectos por pensar serem fundamentais na análise da produção cultural contemporânea.

Após a segunda guerra, os movimentos que se intitularam de pós-modernistas rediscutem esses três pressupostos modernistas: a autonomia do suporte, a crítica à figuração narrativa e o valor revolucionário da ruptura.

É típico dos movimentos Pós-modernistas as mesclas entre os suportes. E a difusão e desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação vão propor mesclas inaugurais entre linguagens. O autor Walter Benjamin, ao descrever a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, fala da emergência de uma cultura inexoravelmente híbrida. Nas artes cênicas, a performance, os movimentos de teatro físico, vão agora propor a mescla complexa entre artes visuais, circo, Dança, teatro, poesia, vídeo etc.

A figuração e a narrativa não são mais rechaçadas a priori e representações tipicamente narrativas como a ilustração literária, a fotografia ou o cinema se revelam como novas manifestações estéticas no campo da arte.

Paralelamente, a ruptura manifesta do modernismo é apropriada pelo mercado de consumo e conduzida como um movimento contínuo de rupturas ritualizadas, como descreveu Pasolini, mas, que na verdade, são movimentos que desconstruem o valor revolucionário da alternância de estilos estéticos. O fluxo veloz com que um signo e a sua marginalidade podem ser apropriados pelo *mainstream* é tão rápido que quase não faz mais sentido distingui-los apenas pela forma.

Nesse contexto, é que tradição e inovação perdem a dicotomia conservadorismo/revolução que tinha início do século XX. Podendo um gesto inovador ser tão ou mais conservador do que ações restauradoras e vice-versa. Assim, para o Pós-modernismo a ruptura estética como revolução é desvalorizada e até ironizada – provocando as novas formas de se pensar um processo libertário; agora muito mais calcado na *desfetichização* permanente de Pasolini, do que na eleição de um modelo único e absoluto de transgressão.

É interessante observar, que talvez as artes novas como o cinema e a arte-eletrônica, ou as mais marginais como o Circo, consigam ter um fluxo histórico particular a essas conduções hegemônicas.

O cinema começa no fim do século XIX e início do XX como um espetáculo de variedades. Sem uma condução narrativa, mas com a ilusão de movimento e a dimensão presencial, aproximam o cinematógrafo mais do circo e do ilusionismo. Arlindo Machado nos descreve que, através da influência inicial do teatro, o cinema tem sua linguagem linearizada, produzindo ficções que aos poucos vão definindo o que seria a linguagem cinematográfica – figurativa e narrativa, diferente de seu surgimento.

Já o circo, estruturado como espetáculo de variedades, tem com a narrativa, especificamente teatral e cômica, uma relação também oscilante. E sua perspectiva historicamente marginal, faz com que nessa época (início do século XX) esteja vivendo, por exemplo, no Brasil um momento muito particular, como Descreve a historiadora Ermínia (SILVA, 2008). Ermínia mostra que por muitas vezes o Palhaço Benjamin, protagonista de sua obra, se apropria de narrativas teatrais ou de óperas para encenar de forma cômica, com diversas técnicas circenses. Benjamin utilizava esse recurso como uma crítica explícita à marginalização de sua arte. Diante de um mercado convencional e elitista, Benjamin, vê na narrativa teatral não um elemento que o exclui, mas algo do qual pode se apropriar de forma revolucionária. Essa independência estética do Circo em relação ao mercado hegemônico era, por muito tempo, como também o foram as cenas de cabarés ou as performances, um *locus* de resistência artística e desnaturalização – mas, que hoje, precisa ser repensado – já em um contexto de relativizações de lugares marginais. Como afirma Pasolini, a subversão já não pode ser mais um dado consolidado, ela é descontínua. Assim, vemos a marginalidade de diversas formas artísticas sendo rapidamente capturadas pelo mercado, com os aspectos positivos e negativos desse processo.

Para se pensar nesses enfrentamentos, precisamos discutir agora dois termos que se tornam prementes, os aparelhos e a linguagem.

#### 4. TÉCNICA E ESTÉTICA

“O Cinema não é o filme.”  
Pasolini.

As questões apresentadas anteriormente apontam para a premência de atentar para a uma definição mais clara das questões que delimitam a técnica e a linguagem.

Desdobramos a técnica aqui em diferentes questões que envolvem a produção ou a veiculação. O autor Villén Flusser (FLUSSER, 1985) aponta a complexidade do tema e aponta algumas definições úteis. Para Flusser, o aparelho é uma produção da cultura e possui um programa que dá conta de expectativas

desse contexto. Dessa forma, ele problematiza o uso e a apropriação de tecnologias e aparatos culturais. Partindo da noção de programa, ele chega a outra noção que é o repertório. Se o programa é enrijecido pela consolidação do aparelho, o repertório é produzido pelo uso, por isso, é plástico e pode ser expandido. Assim, ele formula o conceito de 'expansão de repertório' que tem diversas relações com a desnaturalização proposta por Pasolini. Nesse texto, Flusser trabalha basicamente com a máquina fotográfica como estudo de caso de suas reflexões, mas fica clara a abrangência dessa abordagem para outros aparelhos e para o aspecto técnico nas artes cênicas.

Se pensarmos em termos de veiculação, são necessários diferentes aparelhos culturais para a difusão de diferentes produções. A caixa do teatro de palco Italiano, o teatro de arena, uma concha acústica, a lona do circo ou mesmo uma praça – no caso de espetáculos de rua. A ideia de que um teatro ou uma lona trazem em si um histórico técnico que envolve sua produção e seu uso é exatamente a mesma. Seus programas definem materiais, tipo de fixação de instrumentos, recursos mecânicos, eletrônicos etc. No entanto, seu vocabulário de uso mais evidente pode estar diretamente relacionado com um tipo de repertório, mas caberá a práxis expandir essas possibilidades – expandir o repertório. Associam-se também a esses programas questões de formação tanto no âmbito técnico como de gestão, por exemplo – já que é ao olhar para esses programas é que se construirão novos aparelhos ou gestões criativas dos que já existem.

Uma lona cuja característica seja a itinerância tem uma série de demandas técnicas, ergonômicas e legais, que são exclusivas de seu modelo de programa. No entanto, hoje já sabemos que uma lona itinerante pode conter seu repertório típico, como o circo e feiras, mas, pode também abrigar uma orquestra, um grupo de dança, um espetáculo de teatro, um festival de cinema, dentre outros. Ou seja, expandimos seu repertório inicial para outros usos. Também podemos pensar que se essa lona preserva um programa, as expansões de seu repertório de uso podem produzir novos aparelhos com novos programas – mais ou menos similares aos seus. Um domo geodésico de bambu, uma tenda de concreto e tantas outras experiências deixam claro sua origem, mas também apontam seus diferenciais. Ou seja, apesar dessa característica mais enrijecida do programa, a constante experimentação do aparelho e sua expansão de repertório repercute na própria formatação do aparelho, produzindo-se novas tecnologias com novos programas.

Já a técnica ligada à produção, não só deve contemplar sua relação com esse espaço de exibição – produzir filmes para ambientes com projeção ou montar números circenses para uma lona. Mas, também as especificadas de sua captura, ensaio, testes ou simulações. Usando da mesma reflexão, de que aparelhos são necessários à captura e à edição de um filme ou para um treino e ensaio de circo.

Câmeras, computadores, aparelhos de acrobacia e a própria lona são possíveis aparelhos necessários a essa etapa e continuam funcionando da mesma forma, com programas e repertórios.

Assim, o uso de um trapézio obedece a um repertório tradicional, mas pode ser subvertido na práxis, criando novos recursos, ampliando seu repertório também. Isso pode acontecer com uma sala de espelhos, um espaço de ensaio, um ginásio com aparelhos acrobáticos, com os microfones de lapela etc. e etc. Tanto espaços físicos, como instrumental técnico, ou aparelhos eletrônicos, podem ser incluídos nessa relação programa/repertório.

Para Pasolini, por vezes, é nesse momento de apropriação cultural de um novo aparelho ou da expansão de um repertório que se pode, de fato, desnaturalizar um processo. Mas existe também a

possibilidade disso não se dar se essa expansão se torna, ela mesma, um programa. Ou seja, se ritualiza a ruptura, como mencionado anteriormente – fenômeno bastante possível em tempos pós-modernistas. Nesse cenário, por vezes, serão novos caminhos inusitados que permitirão a desnaturalização – por exemplo, ela pode se dar pela repetição exaustiva de um processo; pelo regate de algo do passado; pela reflexão sobre a verdadeira natureza e consequências dessas subversões; pela distância temporária de um suporte ou processo para retornar com outra vivência de programa e repertórios. Enfim, infinitas outras opções – todas com uma demanda mais complexa do que a simples ruptura.

O que esse panorama nos indica é o que Pasolini e Walter Benjamin (BENAJMIN, 1984) tinham o cuidado de dizer que suas obras apontavam: uma atenção contínua. Essa atenção em Benjamin aparece como um ‘tônus crítico’ e em Pasolini como um ‘exercício permanente e inútil’. Ou seja, não existe uma receita pronta. A modernidade faliu em apontar caminhos reproduzíveis, ela apenas conseguiu construir alguns, temporários. O problema é a tendência cultural de enrijecer processos e absolver o peregrino como permanente. Por isso, a preocupação de ambos os autores de que suas reflexões não fossem apropriadas por ditames fascistas que pudessem produzir soluções fáceis a partir de suas ansiedades.

Se a técnica pode ser apresentada assim, com alguns arranjos esquemáticos, a linguagem é um tema mais difuso. Diretamente relacionada às possibilidades do programa e às expansões de repertório do aparelho, a linguagem é muito mais difícil de ser mapeada, definida ou categorizada. No entanto, pode-se partir de alguns balizadores. Em primeiro lugar, uma definição mais estruturalista coloca a linguagem como os processos relativos ao código compartilhado, à cognição. Assim, o discurso é a linguagem em curso, no seu uso, na produção de enunciados e a narrativa – discutida no item anterior – é um gênero discursivo, assim como a poética. Com especificidades que permitem a classificação de um determinado tipo de discurso, a narrativa contemplaria a alteridade, a sequência, o ritmo, o personagem e tantos outros elementos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> A contribuição do pós-estruturalismo para esse arranjo conceitual foi menos invalidar essa classificação e mais apontar uma problemática no seu uso. Ao invés de entender que primeiro foi gerado o código para depois produzirmos discurso e depois a construção narrativa, eles apontam que a narrativa já uma pulsão do código, ou seja, o código teria sido criado para dar conta da necessidade de representar uma percepção narrativa da realidade. O que, nessa perspectiva de análise, não são antagônicos, mas sim complementares.

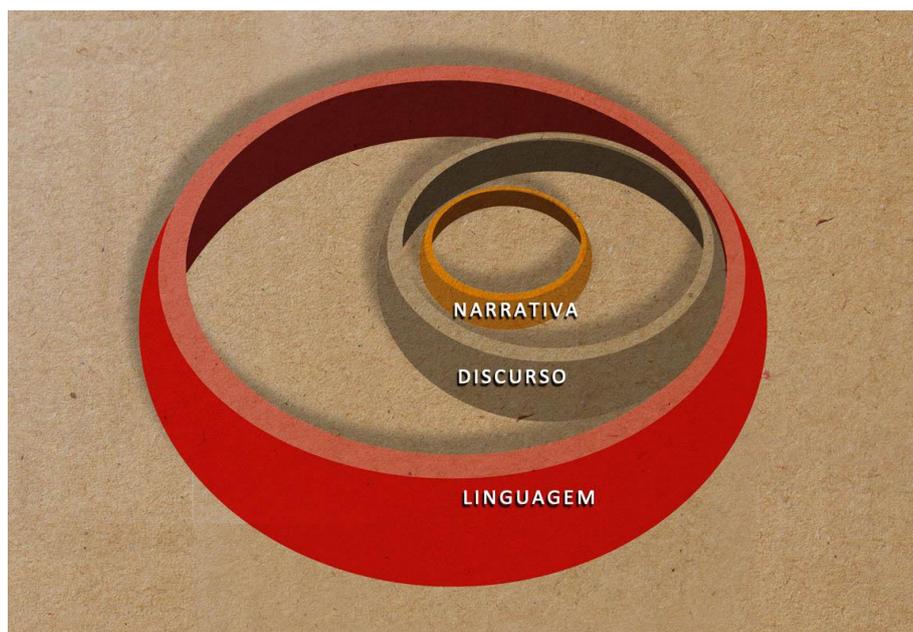


Fig. 1 – Relações entre linguagem, discurso e narrativa

Sendo assim, o mais correto seria classificar a Linguagem pelo veículo do código (linguagem visual, sonora, tátil). No entanto, já são ontológicas algumas associações desses níveis perceptivos para produzir códigos estruturados em torno de uma outra complexidade (linguagem textual – que pode envolver, som, imagem; linguagem pictórica – que envolve um certo tipo de estímulo técnico apenas; linguagem gestual - associação de imagem e movimentos específicos). No entanto, o uso desses códigos em contato com certos aparelhos e seus programas produz um repertório tão estruturado que podemos falar de uma linguagem também (linguagem cinematográfica, circense, teatral). Dando continuidade, o uso de uma dessas linguagens por um indivíduo, grupo ou sociedade, pode também gerar padrões reconhecíveis, que para além de estilos, identificam códigos compartilháveis (a linguagem do palhaço Treme-treme, a linguagem da Intrépida Trupe, a linguagem do Cinema Novo, a linguagem do circo francês – muito embora, nesse casos é preciso identificar quando de fato há produção de uma sintaxe própria, reconhecível e articulada, ou quando é apenas um estilema<sup>7</sup>. O gráfico abaixo ilustra essas quatro possibilidades como estratos de uma classificação.

<sup>7</sup>Estilema: conjunto de expressões estéticas repetidas.



Fig. 2 – Diferentes estratos para a classificação da linguagem

Nesse sentido é que voltamos à epígrafe de Pasolini para esse tópico. Pasolini afirma que o Cinema não é o filme. E para entender isso, podemos associar aos níveis de linguagem acima à noção de programa desenvolvida por Flusser. Para Pasolini, a linguagem cinematográfica, ou o que chamamos de 'O Cinema' é o programa que advém daquele aparelho e que no seu uso e reprodução de repertórios, foi se consolidando como próprio dele. No entanto, podemos identificar dois fenômenos distintos. Pela velocidade de apropriação de códigos pela cultura acontece tanto de ver esse repertório sendo reproduzido em outro veículo, por uma apropriação e adaptação de sua linguagem, como, podemos também propor expandir o repertório desse programa com outras linguagens. Assim, logo depois do advento do cinema, podemos ver diversas características dessa linguagem em outros veículos, audiovisuais (vídeo, televisão, computadores) ou mesmo textuais como a literatura. Por outro lado, podemos também pensar em um filme com linguagem mais pictórica ou teatral. Nesse sentido, Pasolini afirma que o cinema é o repertório mais associado à ontologia dessa linguagem e o filme são as unidades de produção que na sua individualidade expandem seu repertório a ponto de subverter o que os programas e a linguagem propõem. Isso interessa sobremaneira ao autor. Em linguagens mais antigas, como o próprio circo, pode ser mais difícil mapear esses intercruzamentos, é preciso um resgate histórico maior. No entanto, é fácil observar que nuances de mesclas podem acontecer mantendo o circo ainda circo, apesar da mistura, e que, pela força de sua linguagem, outros suportes podem remeter a ele de forma explícita.

Voltando então aos níveis de linguagem (perceptivo, convencional etc.), os códigos mais complexos de identificar estão justamente no nível do aparelho – a linguagem cinematográfica, circense, televisiva etc. E geralmente elas são mais ou menos articuladas, dependendo dos setores da produção teórica em seu entorno. O cinema já possui uma grande produção teórica que identifica onde se funda uma linguagem cinematográfica historicamente, onde antes ela se apropriava de outras e como hoje podemos reconhecê-la, subvertê-la e atualizá-la. Diversos aspectos como a analepse, o hibridismo, a reprodutibilidade técnica, a metonímia (como antes apontado por Pasolini em Barthes), são alguns dos aspectos definidores do cinema. Mas, outros setores, já possuem uma linguagem própria, porém, ainda desarticulada sobre o ponto de vista de uma definição estruturante. E isso não significa que ela seja recente. Existem setores que se mantêm por muito tempo com uma produção teórica crítica desproporcional à profusão de criação técnica. E talvez, seja essa uma característica do circo, extremamente antigo como técnica e linguagem, mas com uma reflexão conceitual mais recente – aspecto que desenvolveremos melhor no próximo tópico.

Por vezes, essa linguagem é associada a aspectos visuais, a características sonoras, de ritmo, a questões de recepção ou inúmeras outras formas de se consolidar um repertório identificável. É possível que ao assistir a um espetáculo digamos que se trata de um teatro com uma linguagem circense e, se formos pedir que detalhem essa visão, talvez não seja tão difícil listar os elementos. No entanto, eles não estarão definidos como vocabulário estruturado, não terão noções e conceitos mais abstratos envolvidos em sua definição e não serão termos compartilhados, com problematização.

Enfim, de qualquer forma, é da linguagem essa dimensão mais complexa e obscura que demanda mais recursos de investigação. Por vezes, mesmo uma arte cênica como o circo, pode ter sua linguagem baseada em coisas tão distintas como uma fonte tipográfica; uma característica de figurino; um movimento; uma forma de representar; um estilo de iluminação – como afirmou Pasolini na citação do início do texto.

Soma-se a essa complexidade a mistura de denominações que envolvem agora, para além da linguagem, o discurso e a narrativa. Pela definição acima, o discurso pode ser produzido com várias linguagens, mas a classificação de um discurso deveria ser quanto a sua característica enunciativa. Classificaríamos o discurso então, pelo conteúdo e não pela natureza do código. Um discurso didático, apolítico, artístico. Já a narrativa, poderá ser produzida a partir de diferentes linguagens e de diferentes discursos. Sua característica, geralmente é classificada em gêneros próprios, como ficcional, romântica ou infantil. O risco da não identificação dessas especificidades faz com que um crítico ou um avaliador de projetos possa ao tentar identificar o nível técnico de uma linguagem, estar, na verdade, analisando o conteúdo do discurso ou o gênero narrativo. Acho que todos podemos lembrar de textos críticos ou avaliações recebidas onde essa confusão tem consequências perigosas. Mas, como mapear todas esses aspectos, como reuni-los de forma identificável e compartilhável?

O atual cenário da produção teórica sobre o circo já caminha nesse sentido. Sejam as reflexões sobre o palhaço do Grupo Lume ou de Mario Bolognesi, seja a pesquisa histórica de Alice Viveiro de Castro e Ermínia. Sejam as monografias, dissertações e teses defendidas em ambientes acadêmicos tão distintos como escolas de artes, design, teatro e dança, todos eles são esforços nesse sentido de nomear, mapear e analisar a linguagem circense, lembrando sempre de sua característica indissociável, mas irreduzível em relação aos recursos técnicos envolvidos.

No entanto, o quão recente é essa produção e as dificuldades que elas ainda devem enfrentar de difusão, organização e continuidade, precisam ser denunciados aqui também. Por isso o objetivo do próximo tópico de rever o status de formação conceitual nessa área.

Enfim, quando perguntarmos aqui o que é o circo? Primeiramente não estaremos respondendo o que é o espetáculo circense – pois ambos são distintos. E que o esforço de balizar o circo é saber que parte de suas características são tecnológica (aparelhos) e parte estéticas (linguagem). Assim, poderemos ter muitos espetáculos circenses diferentes, que na sua diversidade reafirmam o que é o circo. Podemos ter muitas outras linguagens se apropriando dos aparelhos circenses ou mesclando os seus aparelhos com esses.

Portanto, não só para o domínio das técnicas e das linguagens, mas também para a reflexão sobre elas, é preciso um aprendizado continuado e que gere diversos níveis de conhecimento (teórico, empírico, técnico, acadêmico, performativo, artístico), preocupação do próximo tópico.

## 5. FORMAÇÃO

A ideia de formação teria agora, então, duas dimensões: a iniciação a um universo de conhecimento com imersão em aspectos tradicionais e o aprendizado da experimentação e desnaturalização dos processos. E terá que abranger uma formação técnica e conceitual simultaneamente. Na questão técnica é fundamental que entre não só os aspectos ligados aos aparelhos, ao aprendizado de uma linguagem, mas também a gestão dos processos e a relação com o mercado e a sociedade. A produção teórica, por sua vez, deve lidar com todos esses aspectos em suas demandas de conceituação e gerando novas questões que realimentem a práxis. Assim, aparelhos, recursos financeiros, problemas jurídicos, dilemas éticos, terão sempre sua dimensão técnica ligada à conceitual.

Nesse caso, qualquer ação de incentivo a uma área deve contemplar o panorama de educação. Há escolas técnicas nesse segmento? Há formação teórica que sustente a reflexão sobre a área? Há um bom registro histórico sobre sua tradição? Há um fomento educacional ao processo experimental? Já é possível subverter-se sem riscos para a sua definição?

Nesse sentido, para lidar com os dilemas da prática e da teoria no campo das artes, especialmente uma arte com tamanha especificidade técnica como o circo, é um bom ponto de partida a definição de dialética negativa de Adorno. O conceito de negativo no âmbito da linguagem vem sendo discutido por diversos autores, mas, aqui nesta reflexão, faremos um recorte, privilegiando na linguagem a sua relação com o ensino.

A obra de Adorno é um marco histórico ao demonstrar haver na ideia platônica de dialética uma busca positiva – ainda que pela contradição. A proposta de Adorno é rediscutir a dialética e, por conseguinte, a ciência e a sua tradição afirmativa, sem que isso implique a perda de outra noção: a de determinação. A importância da obra inclui não só seu momento histórico, mas também o fato de desenvolver o que seria uma visão dominante na filosofia em um estudo detalhado e profundo.

Independente do vínculo de sua obra com o materialismo histórico, a dialética negativa é destacada aqui como um sinal desse movimento lento e descontínuo da história da produção de conhecimento, em que a própria dialética já poderia ser pensada como uma primeira reação. Outros movimentos dessa reação, como o Círculo de Viena, com a noção de paradigma, ou a aposta estruturalista e, mais adiante, a fenomenologia da linguagem, vão propondo questões que condenam a dialética afirmativa.

A reflexão sobre o negativo possui várias frentes de reflexão, mas aqui destacarei um aspecto em particular. O aspecto que nos interessa sobremaneira aqui é o vínculo entre a materialidade e o pensamento abstrato criado por Adorno para a redefinição desse negativo – qualidade, então, importante para a formação no campo do circo, por exemplo. Adorno vai se concentrar no rompimento histórico entre a filosofia e imanência que autores como ele propuseram enfrentar ao fazer uma filosofia que emana do material. Ele demonstra, então, uma fratura na produção do conhecimento, que precisa ser refletida através de um resgate da imanência para além de uma revisitação purista do empirismo, não obstante, distante também da aceitação de uma abstração total tanto do conhecimento quanto da linguagem.

Essa cisão que Adorno vê entre o conceito e o material poderia ser expandido para tantas outras dicotomias, tais como: o expressivo e o racional, o autoral e o instrumental, a produção e a reflexão crítica, o intuitivo e o transmissível, a tradição e a inovação, o profissional e o experimental, o marginal e o mercado. Essas, particularmente nevrálgicas ao se pensar a produção cultural contemporânea e, em especial, no circo. Embora seja impossível lidar com todas essas dualidades e suas amplitudes aqui nesse texto, a noção de ‘negativo’ é evocada aqui como uma metodologia basilar, que expõe algo apontado por Pasolini: a dimensão afirmativa da linguagem, do código e de suas oposições e do manuseio pela cultura desses registros de codificação. É parte do processo de desnaturalização apontado pelo autor, olhar essas dicotomias sem a ingenuidade panfletária que as exclui – em processos que só se tornam deficitários pela perda de uma das polaridades.

Nesse sentido, destaco, particularmente no caso do circo, a ideia de que uma nova vertente, uma concepção estética inovadora ou uma nova forma de gestão possa colocar em risco a tradicional – ou vice-versa, que a tradição seja um atraso para o processo experimental – ou seja, não se tem ainda uma formação estruturada para se reconhecer a relevância de ambas as experiências.

E creio que isso não se resolverá em fóruns e assembleias de interesse políticos e econômicos. São questões complexas que precisam de referenciais substanciais para que sejam desenvolvidas. Ainda que alguns tipos de fóruns – os com perspectivas de discussão conceitual – possam colaborar com isso, é fundamental enfrentar a precariedade desse recurso. Não há setor produtivo que se sustente sem que se pense de forma consistente e sistemática. Principalmente um setor como o circo, de tamanha sofisticação no âmbito da linguagem e da técnica, e historicamente tão ancestral.

Sua complexidade faz com que sua reflexão seja mais premente do que se faz hoje, ainda que com os expoentes apontados no tópico anterior. A defesa exclusiva e imediata de interesses financeiros de produções, ou de aumento exclusivo de subvenção, ou para necessidades pontuais é apenas fazer vencer o afirmativo sobre o negativo.

A dimensão de longo prazo, hercúlea e complexa da formação deve ser um item para a observação de um setor, de sua capacidade de crescer, se autogerir e ser autônoma. E, nesse aspecto, pode ser que todo um setor esteja com um déficit de atenção para uma questão que ao mesmo tempo é adiada ou negligenciada, é a que impossibilita que se resolvam as demandas ditas emergenciais.

Aqui lembro novamente Pasolini para questionar que as associações, os grupos, ou qualquer corporação tenha como palavra de ordem a ‘formação’ em toda a sua abrangência e possibilidade de investidas inovadoras. Embora ele condene a institucionalização do saber, podemos pensar hoje em como nos valer de forma subversiva dessas instituições. Uma Universidade do Circo, uma especialização teórica e crítica, um apoio de bolsas para pesquisas híbridas (técnicas e conceituais), a organização de uma historiografia com produção bibliográfica constante, um museu, seminários e colóquios conceituais, um periódico científico, podem parecer conservadores, mas podem não ser. Há o que na academia que se enrijeceu e é profundamente estéril, mas, assim como qualquer gesto humano – da arte à religião – cabe aos indivíduos e sua capacidade de expansão de repertórios, fazer uma ciência mais humana, uma metodologia de pesquisa alternativa, e isso tem sido feito.

Em suma, a formação mais completa precisa ser vista com menos preconceito por diversos setores do circo. O que funda a linguagem circense não é a sua marginalidade, todos os setores a têm (a marginalidade). E o que garante a marginalidade, não é a não produção de conhecimento convencional e compartilhável – pelo contrário, é isso que em muitos setores garante essa oposição. Assim, adiciono a tantas oposições, citadas anteriormente, a da autenticidade em oposição à sistematização de reflexão. E novamente reclamo a noção de fetiche pasoliniano, estamos sempre tomando o todo pela parte.

Destaco isso aqui, por pensar que o circo coloca-se de forma particular em relação a esse aspecto. Tanto porque todos os outros setores têm posições diferenciadas quanto à formação (teatro, cinema, dança, artes-plásticas, literatura). Como pela maneira que quase identificamos a linguagem circense com essa posição contextual e histórica.

Falo isso, porque ao me debruçar sobre esse texto vislumbro quanto ainda há por fazer, e quanto isso é estimulante e não aviltante. Mas, precisamos romper com o imaginário construído de que ao se valorizar a reflexão na formação desmerecemos o atual status do circo em relação a outras áreas, ou que, se estabelecermos um processo consistente de reflexão, se instalará uma erudição e um academicismo incompatível com a arte circense. É justamente pela relevância indiscutível do circo que precisamos trata-lo com essa dimensão de reflexão conceitual. As fronteiras entre alta cultura e cultura popular, erudição e marginalidade, elite e conhecimento, já são há muito tempo esfumaçadas e precisam do circo para mais um movimento de relação criativa, democrática e inovadora entre academia, mercado e cultura.

Obviamente esse processo terá que ser interdisciplinar, não só no que administra de áreas e saberes já existentes, mas também de forma a entrar em contato direto com as outras linguagens/setores – evitando sempre sua estereotipia, e associando formação a subversão.

## **6. CIRCO, UM SETOR?**

Como proposto no início desse texto, a ideia era finaliza-lo com algumas provocações no que tangem a políticas públicas. Um dos problemas que poderei desenvolver com mais profundidade aqui, então é a visibilidade crítica a essas questões. Acho que hoje não será complexo listar as demandas desse setor. No entanto, ao escolher por quais atender, por prioridades e limites de recursos. Ao escolher a quem entender, por afinidade ou pertinência, emerge a demanda por visibilidade de categorias. Um primeiro esforço necessário é ter uma reflexão permanente sobre os critérios. Ao exigir divisão, escolhas e seleções, vem a reboque os excluídos, as demandas que se perpetuam e o que não fica visível. Logo, pensar os critérios é fundamental.

Se partirmos de todas as discussões introduzidas aqui e tentarmos ver historicamente uma noção de circo, como linguagem e classificação técnica. Podemos encontrar um modelo, já historicamente ultrapassado, onde se escolhem algumas características definidoras, como vemos no infográfico abaixo.

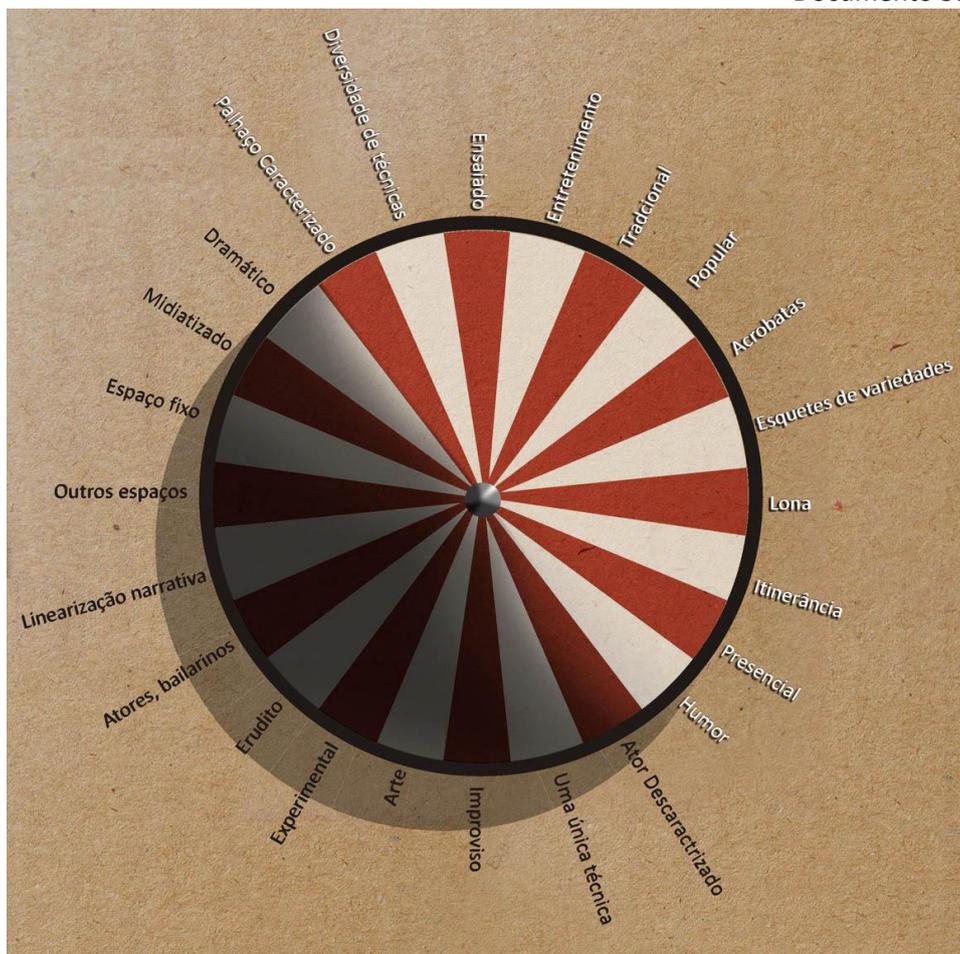


Fig. 3 – Oposições entre características que definem uma Linguagem Circense

Se de antemão deixamos claro o quanto esse modelo é enrijecido e que suas características não sejam suficientes, é necessário também, refletir de como para o senso comum essa imagem ainda é vigente e em que setores de produção isso ainda se dá. Explicando a infografia, na área clara da lona estão as características que são vistas como circenses por esse modelo. Na parte oposta dos gomos, nas cores escuras, estão as características que se opõem a da parte clara e, portanto, não fazem parte desse modelo de setor. Estão lá palhaço e sua caracterização típica; o acrobata, a partir deles a diversidade de técnicas, há também a dimensão de entretenimento com pouco improvisado, a defesa do tradicional, do popular, a fragmentação, o espaço da lona, a presencialidade cênica e o humor. Podemos ver questões específicas como a caracterização do palhaço, a questões mais amplas, como o humor, de características mais técnicas como a lona, até aspectos mais conceituais como a linearização da narrativa. É óbvio que ainda poderiam se colocar muitos gomos nesse gráfico (linguagem gráfica, aspecto industrial ou artesanal, estilo musical etc.) – mas esse modelo serve mais como um exemplo de como lidar com a classificação de uma linguagem do que como tentativa de representar todas as categorias.

Uma maneira de exercitar esses questionamentos é procurar no cenário contemporâneo, produções circense, ou não, e tentar encaixar nesse modelo, vendo que aspectos são subvertidos. Fiz uma pesquisa na internet, buscando justamente por essas categorias do infográfico e vendo que

grupos ou artistas nacionais apareciam. Foi curioso ver a quantidade de grupos com o circo no nome e se apresentando em festivais de teatro ou, o contrário, grupos com teatro no nome dentro de encontros de circo. Interessante observar a junção de categorias também, circo-teatro de rua; teatro-circo, circo-dança, dança acrobática. Não me preocupei com uma amostra quantitativa ou de dar conta de nenhum tipo de representatividade apenas optei por um conjunto que me permitisse nossa reflexão.

E se tentássemos, então, colocar as produções abaixo em relação a esse modelo de circo, onde ficariam as sombras?



Fig. 4 – Alguns grupos e artistas de artes cênicas brasileiros – lista no <http://pinterest.com/gambajunior/grupos-nacionais/>

Escolhi ao acaso o espetáculo da *Intrépida Trupe*, que primeiro apareceu na pesquisa – *Sonhos de Einstein*. Se tentasse rever o modelo acima (respeitando ainda as sombras para aquilo que é excluído e o branco para o que é contemplado) para esse espetáculo, teríamos outra estrutura.

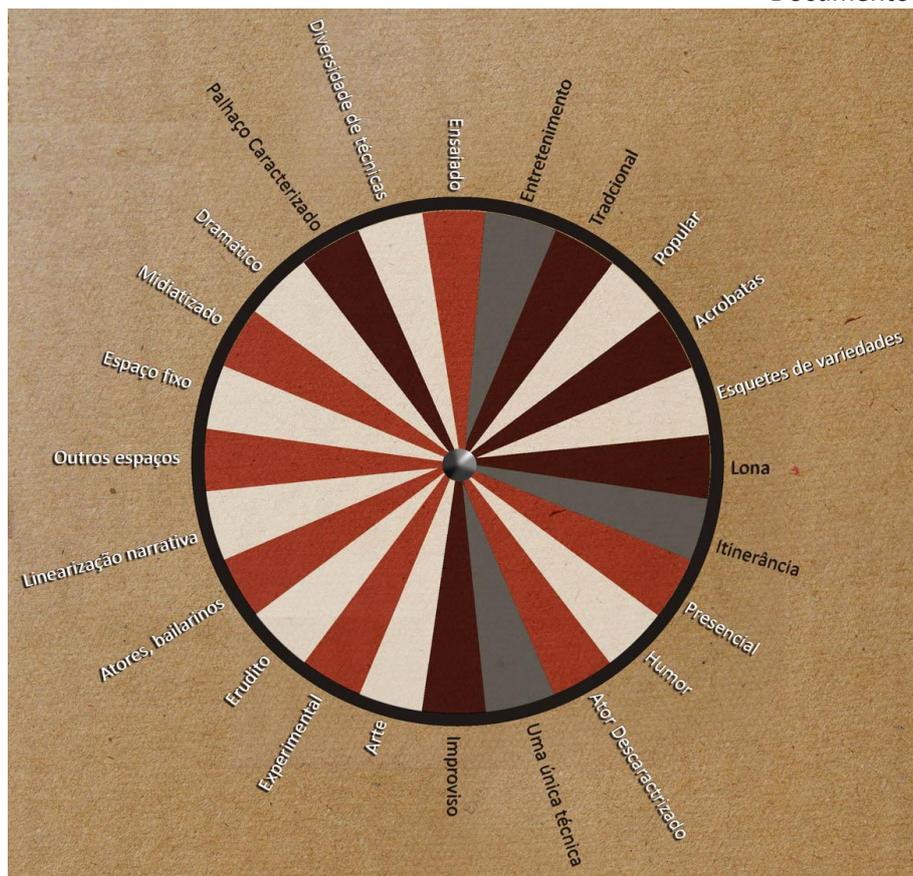


Fig. 3 – Oposições entre características no espetáculo *Sonhos de Einstein*

Ou seja, uma imagem símbolo do atual contexto e complexidades do circo. Podemos ver que as áreas de sombra não obedecem mais o modelo anterior e categorias antes excludentes (na oposição dos gomos) aparecem aqui simultaneamente (linearização e esquetes). Poderíamos propor uma análise gráfica pra cada espetáculo da figura anterior e diferentes espetáculos de um mesmo grupo e com certeza sofreriam alterações nessa matriz.

Nessa amostragem, retirada da Internet e correlacionada com as categorias listadas, aparecem grupos usualmente associados a diferentes setores – dança, teatro e música. Mas, como a intenção era provocar uma reflexão para as categorias de análise, mantive todas independentes de suas inserções. Assim, o circo precisa rever o que o define, dentro dessa multiplicidade. A definição não será única, não será universal, nem eterna, mas pode tentar contemplar em sua forma de exercício uma originalidade plástica. Ou seja, diante de uma demanda se reagrupam as categorias. Para um catálogo sobre o circo tradicional no Brasil ou para uma matéria sobre o circo contemporâneo no Rio de Janeiro, talvez mudemos as sombras para atender diferentes demandas.

Em editais, especificamente, podemos também pensar em novos arranjos. Se pensarmos as categorias usuais dos editais e tentarmos dividi-las em subníveis originais (aqui apenas um primeiro exercício) veremos que o modelo tradicional de circo que vimos seria agora representado dessa forma:

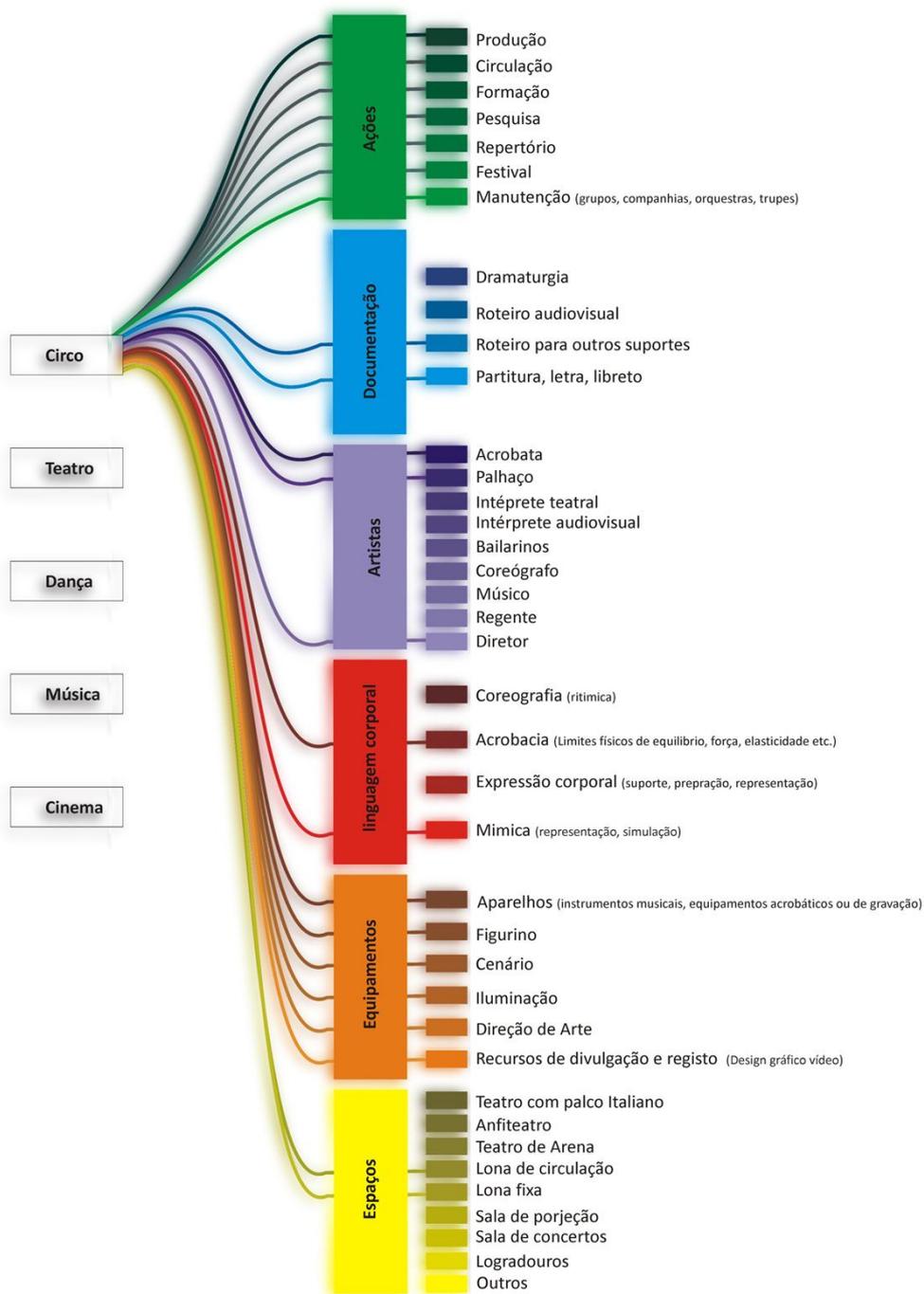


Fig. 4 – Categorias relacionadas convencionalmente ao Circo

Mas se agora propusermos produções originais a esses modelos podemos também subverter o arranjo. Um espetáculo de circo feito para o cinema, por exemplo. Resgata a cultura do circo, difunde sua linguagem, os artistas são acrobatas, malabaristas e palhaços, foi concebido e realizado por uma companhia de circo – mas pelo suporte seria isolado no setor de cinema – talvez avaliado exclusivamente por pessoas dessa área?

No entanto o seu gráfico, como vemos abaixo, mescla esses dois setores.

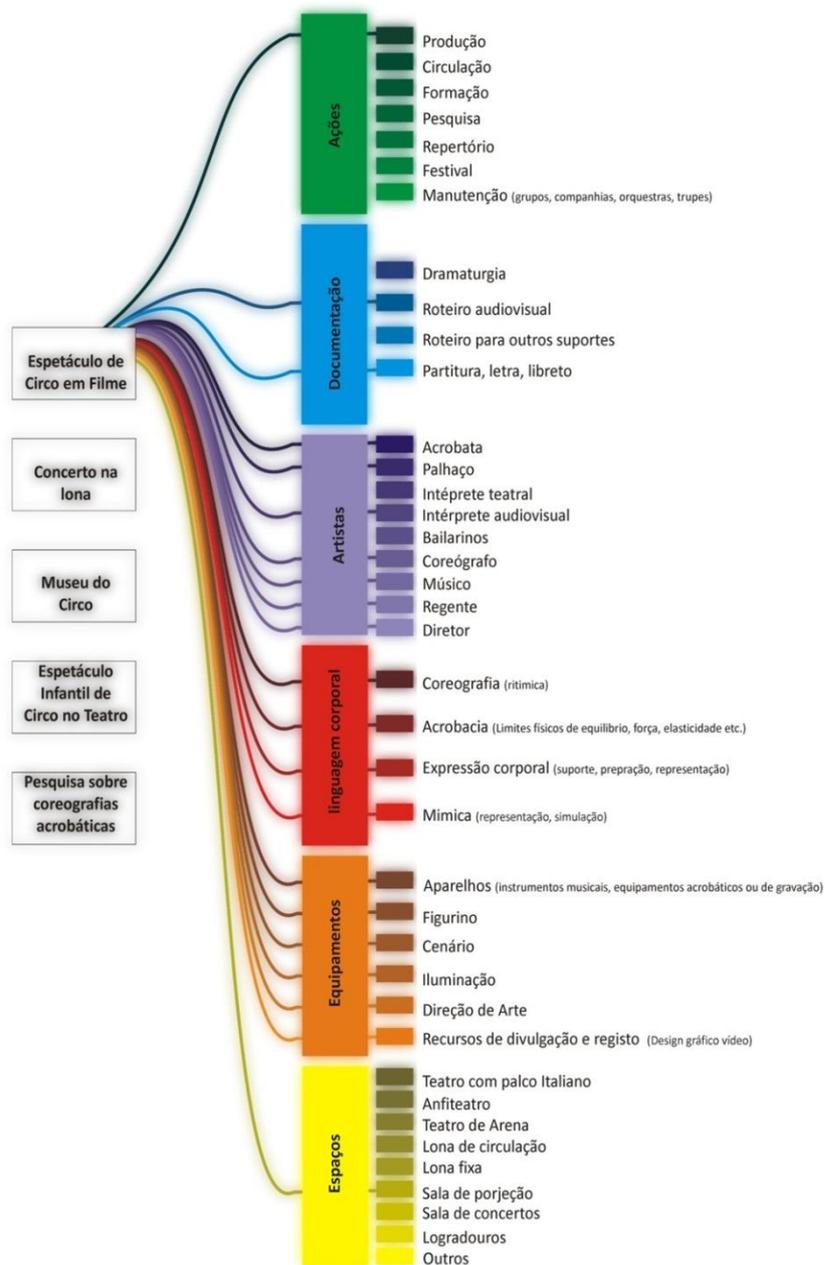


Fig. 4 – Mapeamento de projetos diferenciados

Se preenchermos todos os projetos propostos nessa planilha acima, podemos chegar a revisão do setor circo, para esse gráfico abaixo:

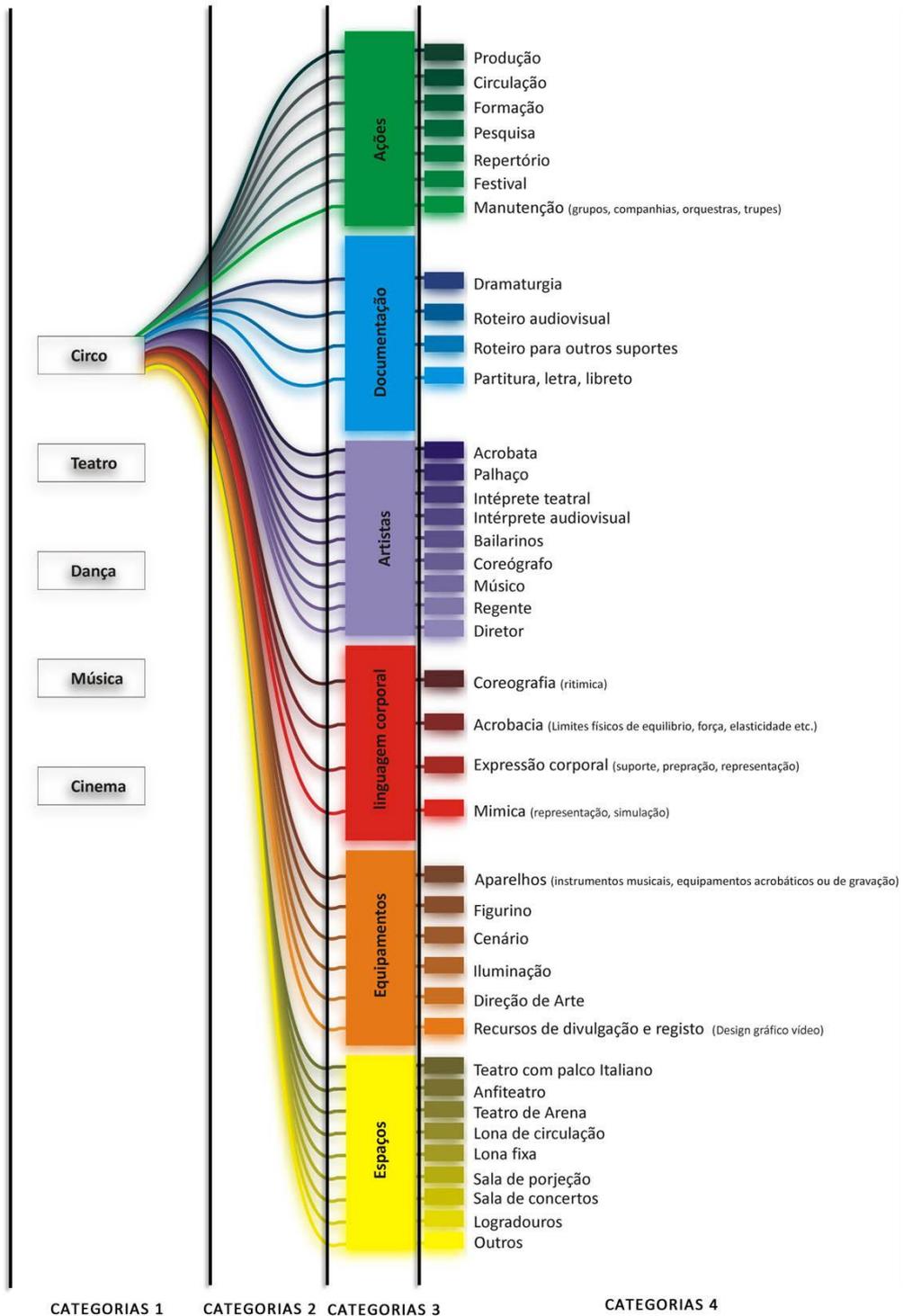


Fig. 6 – Revisão do setor circo em um edital

Nessa revisão, temos um modelo para que todos os fluxos sejam contemplados e, ao mesmo tempo, não estejamos obscurecidos por relativizações improdutivas. Relativizações essas que explicam o título do artigo, onde o todo e o nada são tensões naturais desse exercício mais lucido. O 'todo' que é o contexto em que você se inscreve como setor e onde se pode ampliar suas questões, e o 'nada' que é o risco que existe nessa ampliação, de ao se expandir se perder toda e qualquer especificidade.

Separando as colunas em diferentes categorias, podemos checar o que é relevante em cada demanda de ação política. O modelo de apoio e financiamentos estruturados exclusivamente a partir das 'categorias 1' pode não ser suficiente e adequado para todo o tipo de política pública. Por exemplo, as questões técnicas, legais e conceituais do uso de aparelhos diferentes como uma sala de teatro, uma lona, uma sala de projeção e um logradouro público, podem ser definidos por setores distintos – não necessariamente conectados às 'categorias 1'. Talvez uma arregimentação, uma consultoria, uma política enfim, deva ser conduzida a partir de outro nível de categorias (4). Ou seja, um artista circense, um músico, um grupo de teatro de rua, uma sessão de cinema ao ar livre têm questões similares (quanto a esses aspectos), quando pretendem se apresentar em uma praça. E especialistas dessa questão que envolvam urbanistas, advogados, gestores públicos, empresários, sociólogos e artistas vão montar um grupo específico para uma questão particular que não será do teatro, do circo ou do cinema. Podemos pensar o mesmo em um incentivo para formação em figurino (categorias 4), em um festival de linguagens corporais (categorias 3). Sempre lembrando que as especificidades das 'categorias 1' não são anuladas – é claro que a projeção de cinema e o circo de rua tem questões técnicas específicas, mas elas seriam contempladas em uma mapa – como a que fizemos dos aspectos do circo – onde se dê conta da diversidade dessas especificidades.

Ainda podemos pensar nas 'categorias 2' que são uma análise de modelos de negócios e associações que deve interessar muito à economia criativa, à políticas de incentivo ou a gestores de espaço. Nas categorias 2 podemos ver essas associações diversificadas entre os elementos das categorias 3 e 4. Uma ideia de circo pode ser distinta de outra se olharmos para essas diferentes associações. Se podemos balizar produção, direção etc. (categorias 4); se entendemos que seus agrupamentos determinam uma foco em ações, documentações etc. (categorias 3) e se pretendemos ver as categorias 1 (circo, teatro, cinema etc. ) à luz de diferentes associações, são as diferentes combinações que podemos visualizar nas categorias 2 que nos informam esse vetor resultante de todos os elementos combinados.

Pode ser que um governo abra um edital de ocupação de lonas itinerantes como política de descentralização de uma região, e, para isso, contemple projetos de circo, música, cinema, teatro e dança.

O ideal, é que essas categorias e subcategorias fossem criadas e observadas por uma ampla consulta ao setor, para que possa ser viva. No entanto, volto a considerar que o modelo ideal não seja o de assembleias. Há hoje técnicas de pesquisa direcionadas para recolher esse tipo de informação. Entrevistas semiestruturadas, questionários, dinâmicas acompanhadas, são alguns dos recursos de um projeto de pesquisa que visasse elaborar uma taxonomia. Taxonomia essa que envolve não a elaboração de um sistema estático de classificação, mas um sistema que permita dar visibilidade à complexidade de demandas, suas associações, recorrências, exceções e mudanças.

Volto a Pasolini e a Castoriadis para lembrar que a recusa não deve ser da classificação, já que até aquilo que não é classificado pode nos tyrannizar, a atenção crítica deve-se manter no exercício de ter clareza

da dimensão interpenetrável mas, irredutível, desses aspectos, de sua atualização permanente, de sua diversidade incomensurável, e de nossa vocação estética e cultural de enrijecer modelos.

Aqui me detive em apenas exemplos que poderiam confluir para artes cênicas, mas podemos ampliar essa discussão para incluir outros setores como as artes visuais, a literatura e a poesia – que também contribuiriam muito ao ser pensar o circo.

Enfim, são várias as propostas levantadas aqui mas que resultam na ideia de um projeto de pesquisa sistematizado (ou vários) tanto para levantamento das opiniões dos profissionais da área, como para as referências conceituais que ajudem a sistematizar a diversidade natural dessa área. O ideal é que esse estudo seja conduzido por uma universidade ou por um grupo que utilize um método de investigação que permita a conclusão de uma pesquisa sistematizada.

Resumindo a trajetória do artigo rumo a essa conclusão, podemos rever os principais pontos que listo abaixo de maneira resumida:

- Problematizar conceitualmente os termos e as questões envolvidas no projeto de setorização cultural;
- Enfrentamento da dimensão trágica de certos aspectos usualmente tratados com ingenuidade e problematizados aqui pelo autor Pasolini: a Linguagem não é per si libertária, a coletividade é entrópica, há interesses de outra ordem na estruturação de ações idealizadas.
- Investir em processo de formação que deem ao circo uma equivalência a outros setores culturais;
- Propor uma formação ampla e que inclua a interdisciplinaridade como planejamento crítico à estereotipia;
- Rever os processos de naturalizações que são realimentados pelo mercado, pela cultura e pelo estado.
- Dar visibilidade às categorias em jogo nos processos de uma maneira geral;
- Modelar novas formas de arranjos entre essas categorias;
- Incluir nesses novos arranjos o diálogo inevitável com o todo (incluindo o que é diferente) e o risco possível do nada (de não se conseguir mais enxergar especificidades);
- Desenvolver uma linha de pesquisa baseado em métodos científicos para ampliar a voz do grupo na delimitação das categorias – em substituição às plenárias assistemáticas.

## 7. BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas v. 1)*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

GAMBA JR., Nilton G. *Sísifo : Fetiche e Linguagem - Pasolini e a Pós-modernidade naturalizada*. In RIBES, Rita e SANTOS, Nubia. *Diálogos : Educação e Pesquisa*. (No Prelo - 2012)

LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade, segundo Pasolini*. São Paulo, Companhia das Letras/UNICAMP, 1993.

PASOLINI, P. P. *Os jovens infelizes. Antologia dos ensaios corsários*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SERNFF, Michael. *P.P.P. Pier Paolo Pasolini*. Munich, Catálogo editado pela Pinakothek der Moderne, 2005.

SILVA, Erminia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo, Editora Altana, 2008.

FLUSSE, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Ed. Hucitech, 1985.

