

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

LAÍS MANESCO GRIGOLON

**CIRCO DE RUA: estudos geográficos com artistas do litoral
Sul de São Paulo-SP**

SOROCABA – SP

2024

LAÍS MANESCO GRIGOLON

**CIRCO DE RUA: ESTUDOS GEOGRÁFICOS COM ARTISTAS DO LITORAL SUL DE
SÃO PAULO-SP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Geografia da Universidade Federal
de São Carlos, para obtenção do título de mestre
em Geografia

Orientador: Antonio Bernardes

SOROCABA – SP

2024

Grigolon, Laís Manesco

Circo de rua: estudos geográficos com artistas do litoral Sul de São Paulo-SP / Laís Manesco Grigolon -- 2024.
119f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador (a): Antonio Bernardes

Banca Examinadora: Neusa de Fátima Mariano, Benhur Pinós da Costa

Bibliografia

1. Geografia cultural. 2. Geografia e arte. 3. Arte circense. I. Grigolon, Laís Manesco. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano - CRB/8 6979



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Geografia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Laís Manesco Grigolon, realizada em 13/08/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Antonio Henrique Bernardes (UFF)

Profa. Dra. Neusa de Fatima Mariano (UFSCar)

Prof. Dr. Benhur Pinós da Costa (UFRGS)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Dedicado aos artistas circenses que despertaram e ainda despertam meu interesse e admiração,
especialmente em memória de Julieta Hernández, palhaça, bonequeira e ciclovijante.

AGRADECIMENTO

Concluo essa dissertação de mestrado com a certeza de que o trabalho realizado só foi possível graças ao apoio e colaboração de inúmeras pessoas, as quais dedico as mensagens a seguir.

À minha família, agradeço pela motivação constante, por reforçarem o valor da Educação em nossas vidas e por prezarem pela serenidade e harmonia, necessárias para que eu me dedicasse a essa realização.

Aos meus amigos, obrigada por cada palavra de incentivo, pelas indicações de leituras, discussões e pelos conselhos durante esse processo. Especialmente ao Rodolfo Bassani, o primeiro a acreditar no potencial dessa pesquisa e encorajar minha inscrição em um Programa de Pós-Graduação e à Talita Anunciação Cruz, uma parceira querida da solidude que a pesquisa científica evoca.

A todos que colaboraram com a produção de dados, permitindo gravações, fotografias, relatos e, muitas vezes, incentivando e enfatizando a importância de ouvir e falar sobre o circo no meio acadêmico-científico. De modo especial, agradeço Flavi Lima, Juliana Bordallo e Yvie Tinoco pelo que dialogamos nas entrevistas: os saberes compartilhados foram essenciais para a construção dessa pesquisa e também para minha formação, não só como pesquisadora ou artista, mas como pessoa.

Aos docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFSCar, agradeço pelo empenho e pela garantia da qualidade de formação dos estudantes, levando em consideração nossas necessidades e requerimentos.

Ao Prof. Dr. Antonio Bernardes, meu orientador, sou grata por toda dedicação e rigorosidade ao demonstrar caminhos teóricos-metodológicos e, ao mesmo tempo, encorajar minha autonomia no estudo do problema de pesquisa. Obrigada pelas reuniões frequentes, leituras, correções, indicações, conselhos e, sobretudo, pela maneira que lida com seus estudantes e orientandos, sendo respeitoso, empático e sensível.

Por fim, agradeço por não ter desistido de concluir esse processo, mesmo com tantas dificuldades. Que os apoios e incentivos citados sejam honrados e retribuídos com o empenho e o resultado da pesquisa.

Uma vez mais, por essa necessidade de sinceridade, que poderíamos chamar de sinceridade nas coisas, revela-se como que um envolvimento total do ser imaginante. Poderão nos objetar que então o ser inteiro envolve-se por nada, por uma ilusão efêmera. Mas uma imagem efêmera acumula tantos valores sobre um instante que se pode dizer que ela é o instante da primeira realização de um valor. Por isso não hesitamos em dizer que a imaginação é uma função primordial do psiquismo humano, uma função de vanguarda [...].

Gaston Bachelard

RESUMO

A fim de compreender de que maneira os artistas do circo de rua estão presentes nas ruas de municípios do litoral sul de São Paulo, como se organizam territorialmente e quais são suas dinâmicas, tanto internas, quanto em relação a outros grupos e instituições, a presente pesquisa foi desenvolvida utilizando a etnografia como metodologia preponderante, tendo como principal referência as recomendações de Geertz (1978). A partir da etnografia, foram selecionadas diferentes técnicas, como a observação participante e a utilização frequente do diário de campo. Durante a realização dos trabalhos de campo, colaboradores se mostraram relevantes para a compreensão das dinâmicas do grupo e foram convidados para contribuir com a realização de entrevistas semiestruturadas, que tiveram o intuito de aprofundar a compreensão dos dados produzidos em etapas precedentes. Com esse material reunido, foram realizadas releituras frequentes, tanto dos diários de campo, quanto das transcrições das entrevistas e as recorrências e relevâncias de dados (acontecimentos e características descritas) eram anotadas para que fizessem parte do trabalho final, costurando experiências de campo, depoimentos de artistas e as reflexões da pesquisadora e de outros referenciais reunidos ao longo do processo em uma narrativa que descreve a pesquisa. O trabalho possibilitou compreender quais são os principais pontos de realização de atividades circenses na área estudada, bem como as motivações ou constrangimentos de suas dinâmicas territoriais. Além disso, o contato prolongado com o grupo produziu uma extensa descrição de como as práticas circenses tem se adaptado e transformado, junto a outros movimentos sociais e culturais, características que também traduzem os modos como o grupo se apropria, age e domina determinados territórios. Outro ponto relevante foi compreender que a dinâmica local do circo de rua é sustentada por uma rede ampla de comunicação e solidariedade, na qual estão inseridos artistas de localidades diversas que se fortalecem para reprodução de seus modos de ser e estar no mundo, bem como sustentam suas múltiplas territorializações.

Palavras-chave: etnografia; artes circenses; Geografia Cultural.

ABSTRACT

In order to understand the distribution of street circus artists on the streets of municipalities on the south coast of São Paulo, how they are organized territorially and their dynamics, both internally and in relation to other groups and institutions, this research was developed using ethnography as the preponderant methodology, with Geertz (1978) recommendations as its main reference. Based on ethnography, different techniques were selected, such as participant observation and the frequent use of field diaries. During fieldwork, collaborators proved to be relevant to understanding the group's dynamics and were invited to contribute to semi-structured interviews, which aimed to deepen the understanding of the data produced in previous stages. With this material gathered, frequent re-readings were carried out, both of the field diaries and the interview transcriptions and the recurrences and relevance of data (events and characteristics described) were noted so that they would form part of the final work, stitching together field experiences, testimonies of artists and the researcher's reflections and other references gathered throughout the process in a narrative that describes the research. The work made it possible to understand the main points of circus activities in the studied area, as well as the motivations or constraints of their territorial dynamics. Furthermore, prolonged contact with the group produced an extensive description of how circus practices have adapted and transformed, along with other social and cultural movements, characteristics that also reflect the ways in which the group appropriates, acts and dominates certain territories. Another relevant point was understanding that the local dynamics of the street circus is supported by a broad network of communication and solidarity, in which artists from different locations are included who strengthen themselves to reproduce their ways of being in the world, as well as sustaining its multiple territorializations.

Keyword: ethnography; circus arts; Cultural Geography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Grafite em frente à Ocupação Ouvidor 63	27
Mapa 1- Pontos de contato com grupos e artistas circenses – Litoral Sul SP	33
Quadro 1 - Descrição dos pontos de encontro com artistas circenses no Litoral Sul de São Paulo	34
Figura 2 - Ato do Dia das Mulheres	35
Figura 3 - Cortejo do grupo Praiaces	35
Figura 4 – Oficina de Bambolês no Festival Cultura pela Democracia	36
Figura 5 – Divulgação de Oficina no Festival Cultura pela Democracia	36
Figura 6 – Atividade do Circo Periférico no SESC de Santos	37
Figura 7 – Espetáculo “O Mergulho”	37
Figura 8 – Aula de Circo com Aline Rios (Cia Luno)	38
Figura 9 – Encerramento do espetáculo “Poesia Física”	38
Figura 10 – Espetáculo “Poesia Física”	39
Figura 11 – Apresentação no espetáculo “Poesia Física”	39
Figura 12 – Encontro de malabarismo e circo na Praça Roosevelt	41
Figura 13 – Centro de Memória do Circo	41
Figura 14 – Festa no Centro Cultural Ouvidor 63	42
Figura 15 – Noite do Fogo no 5º Retiro Malabarístico	43
Figura 16 – Oficina de Malabarismo Criativo no 5º Retiro Malabarístico	43
Figura 17 – Oficina de Acrobacia de Solo no 5º Retiro Malabarístico	44
Figura 18 – Noite de Gala do 6º Retiro Malabarístico	45
Figura 19 – Oficina de Buugeng no 6º Retiro Malabarístico	45
Mapa 2 – Trajetos exploratórios	48
Figura 20 – Postagem feita por Yvie Tinoco	51
Mapa 3 – Locais citados em entrevistas	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES: IDENTIDADE QUE NÃO SE CONSTRÓI SÓ	17
2.1	TORNAR-SE ARTISTA-PESQUISADORA	20
3	EM MOVIMENTO NA RUA	27
4	A ESCOLHA (?) DE UM LOCAL	55
4.1	A COMUNICAÇÃO DO TERRITÓRIO-REDE CIRCENSE	70
5	O JOGO VIVO DA RUA	74
6	O JOGO CIRCENSE E A (RE)CRIAÇÃO DA MULHER	83
7	CORPO CIRCENSE MARCADO: INTERSECCIONALIDADE EM DEBATE	96
8	TRAJETÓRIAS CIRCENSES: PROCESSOS DESIGUAIS	105
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS	116

1. INTRODUÇÃO

O texto apresenta uma descrição do processo de desenvolvimento da pesquisa de mestrado, a qual teve como objetivo a realização de um estudo geográfico com artistas do circo de rua, visando compreender suas trajetórias e experiências artístico-políticas, com foco em municípios da Baixada Santista, localizada no litoral sul do estado de São Paulo. Para isso, identificamos coletivos e artistas com os quais poderíamos realizar atividades de observação participante, entrevistas e, assim, produzir dados que fossem interessantes para compreender a geografia do grupo.

A escala geográfica de estudo foi definida concomitantemente ao aprofundamento do estudo do fenômeno, uma vez que, antes de conhecê-lo não conseguíamos estabelecer uma delimitação para realização de trabalhos de campo e contatos com artistas. Ao nos integrarmos ao grupo com o qual pesquisamos, percebemos que os municípios de Santos e Praia Grande se destacaram nos dados apresentados e analisados, porém, municípios como Mongaguá e São Vicente, que também fazem parte da Região Metropolitana da Baixada Santista, foram visitados ou apareceram em entrevistas ou relatos do diário de campo.

É interessante destacar que o conceito de escala geográfica parte de uma perspectiva relacional e não cartográfica e “passível de um espaço matematicamente medido” (Haesbaert, 2006) e, mesmo que a descrição muitas vezes foque em experiências locais, essas participam de outras redes que podem ser locais, regionais, nacionais ou globais e, portanto, nossa área de interesse não foi compreendida como uma delimitação estanque.

Compreendemos que se trata de um estudo geográfico pois, a partir das técnicas empregadas em estudos etnográficos, podemos estabelecer uma descrição das práticas sociais realizadas pelo grupo com o qual pesquisamos e, assim, desenvolver uma interpretação de suas maneiras de apropriação territorial e dispersão pelo espaço estudado. A etnografia, como metodologia de pesquisa, tem sido utilizada por geógrafos como Turra Neto (2004; 2011; 2012) para compreender questões relacionadas à identidade e território de grupos juvenis e o estudo de suas obras demonstrou que o emprego de variadas técnicas que compõem essa metodologia, como as entrevistas, observação participante, uso do diário de campo, dentre outras seriam importantes aliadas na presente investigação.

O processo de aproximação, inserção e observação é detalhado no decorrer do texto, bem como as necessidades e oportunidades de realização de atividades que não haviam sido consideradas inicialmente no projeto de pesquisa, porém a colaboração em pesquisa etnográfica permitiu. Durante o estudo, transitamos entre grupos e locais que não apenas o aprofundaram as investigações científicas, mas também aprimoraram as habilidades e técnicas artísticas, tanto como pesquisadora quanto como estudante/artista de circo.

Como resultado desse estudo, a dissertação traz descrições detalhadas dos procedimentos metodológicos de pesquisa que, além de indicar o contexto de produção ou interpretação de dados, também são considerados como resultados do estudo etnográfico, pois apresentam o caminhar de pesquisadores junto aos grupos com os quais desenvolveram suas atividades e construíram saberes.

O intuito de investigar as práticas socioespaciais de artistas circenses surgiu como tema a partir do interesse que tenho com o circo e que, por meio das observações que realizava, a geograficidade de artistas circenses, sobretudo aqueles que se apresentam nas ruas, tinha características particulares interessantes, tanto artísticas quanto políticas. Artísticas no sentido da aprendizagem e ensino de seus saberes, na relação entre artista e público, no planejamento e desenvolvimento de suas performances e números e políticas em relação aos temas que costumam abordar, pautas às quais se engajam e conflitos que permeiam suas práticas socioculturais.

Para compreender essas práticas, estudamos e mobilizamos o conceito de território e territorialidade, compreendendo que as atividades artísticas das quais participamos ou observamos, são traços da territorialidade do grupo que sustentam o território do circo de rua, conectando territórios locais a uma rede de artistas que promovem encontros e ações coletivas em âmbito nacional ou internacional.

Durante o desenvolvimento, encontramos com mulheres e uma pessoa não-binária que despertaram a necessidade do debate sobre gênero no circo, pois concebemos a questão como central para a compreensão da transformação do território circense nos últimos anos, sobretudo com o surgimento de movimentos de mulheres palhaças em diferentes locais do mundo.

A pesquisa, por se tratar de um movimento sociocultural, insere-se no campo da Geografia Cultural e apresenta interdisciplinaridades, especialmente em relação à metodologia, baseando os processos de produção e interpretação de dados na etnografia, destacando a abordagem desenvolvida por Geertz (1978) em “A Interpretação das Culturas”.

Apesar dessa metodologia ter sido muito utilizada e discutida na Antropologia, ressaltamos sua relevância nas pesquisas em Geografia. Citamos como exemplo os estudos de Turra Neto (2004; 2011; 2012) em relação às trajetórias, territórios e redes de sociabilidades juvenis, principalmente aquelas ligadas à identidade Punk. Esses estudos são importantes para nós, pois permitiram compreender de que maneira as sociabilidades de grupos com características culturais específicas contribuem para os estudos em Geografia.

Com as contribuições dos professores e pesquisadores que exploraram as possibilidades de emprego de metodologias qualitativas na Geografia, conseguimos reunir técnicas e ferramentas que possibilitam a produção de um conjunto extenso e complexo de dados: anotações de diários de campo, transcrições de entrevistas, registros fotográficos, trajetos exploratórios, dentre outros. Esses dados são apresentados no decorrer do texto, junto às interpretações, comparações e reflexões.

Para resolver como os dados e interpretações seriam incluídos no decorrer do texto, optamos pela estrutura que preza pela narratividade, priorizando os acontecimentos em campo ou relatos a partir dos quais desenvolvemos nossas argumentações. Sendo assim, escolhemos em cada capítulo relatos e narrativas, a partir dos quais desenvolvemos a interpretação de dados, associando observações de campo, relatos de entrevistas e discussões bibliográficas e chegamos aos sete eixos de discussão que compreendem o desenvolvimento da dissertação: 1 – Primeiras aproximações; 2- Em movimento na rua; 3- A escolha (?) de um local; 4- O jogo vivo da rua; 5- O jogo circense e a recriação da mulher; 6- Corpo circense marcado; 7-Trajetórias circenses e processos desiguais.

No primeiro eixo, que é desenvolvido no primeiro capítulo, discorreremos sobre a questão da identidade e sua influência na pesquisa, tanto na definição das problemáticas a serem estudadas, quanto em relação às acepções teórico-metodológicas. Nossa partida, dessa maneira, é o apontamento da posição ocupada pela pesquisadora em relação ao grupo com o qual pesquisou e à Ciência a partir da qual compreende as questões abordadas. Ao desvelar quem escreve e suas relações com o tema, aprofundamos a leitura do texto e fazemos com que o leitor conheça mais sobre o contexto de produção e interpretação dos dados. O subcapítulo que compõem essa fase inicial do texto destaca o caráter dinâmico da identidade, ao descrever uma trajetória de mutação que foi concomitante ao processo de pesquisar.

A partir dessa contextualização, o próximo capítulo tem em seu cerne a palavra “movimento”, a partir da qual refletimos sobre: metodologias de pesquisa e o tema de pesquisa.

Descrevemos o percurso metodológico que embasou a formação de um conjunto de dados a serem interpretados e relacionamos esse processo às dinâmicas do circo de rua, ao ser compreendido como movimento sociocultural.

Nos próximos eixos, passamos a priorizar as narrativas de colaboradores da pesquisa, relatadas em entrevistas e anotadas em diários de campo, associando esses dados às contribuições teóricas de autores da Filosofia, Geografia, Ciências Sociais, dentre outros. Porém, sempre que possível, buscamos retomar a discussão sobre a territorialidade da autora e a construção de si, junto à elaboração das reflexões do presente trabalho. Esse deslocamento metodológico ocorreu devido ao resultado do emprego da técnica de entrevista, que produziu dados significativos, tanto em relação à quantidade de informações registradas, quanto em relação à qualidade dos depoimentos fornecidos, os quais traziam descrições pormenorizadas e reflexões acerca da atuação, aprendizagem e existência do artista do circo de rua. Ao reunir esses dados e analisá-los, optamos por prosseguir com a pesquisa evidenciando os discursos dos sujeitos com os quais pesquisamos e buscando interpretá-los com o amparo de referenciais teóricos oportunos.

Portanto, compreendida a mobilidade, interessamo-nos pela fixação. Como artistas escolhem pontos ou locais para realizar suas apresentações? São inúmeros saberes necessários à prática artística, sobretudo daqueles que se apresentam nas ruas. Buscamos entender a geografia do artista do circo de rua, o que o motiva a permanecer ou não em determinados locais, o que faz com que escolha determinada comunidade ou bairro para se apresentar. Nesse processo, identificamos um traço determinante para a territorialização do grupo com o qual pesquisamos: a rede de comunicação. Narrativas produzidas por meio de entrevistas, observações de campo apontam para a complexidade e a proporção da rede de comunicação que integra territórios não contíguos em uma multiterritorialidade (Haesbaert, 2021) e, portanto, fortalecem o movimento como um todo.

Já em relação às apresentações, “O jogo vivo da rua” foi nomeado a partir da citação que ocorreu durante a entrevista com a artista Yvie Tinoco e inspirou a criação de um capítulo subsequente. Pretendemos demonstrar de que maneira as apresentações de circo que ocorrem nos espaços públicos questionam, criticam, expõem ou reforçam padrões de comportamento em nossa sociedade. Relacionando as falas de artistas, observações de campo e referências bibliográficas da Filosofia, Sociologia e Geografia, construímos uma tessitura que busca compreender números, espetáculos e narrativas, associando-as às questões de gênero, sexualidade, raça e origem social

que são evocadas pela representação artística circense e interferem na territorialidade do grupo com o qual pesquisamos.

Ao abordarmos as diferenças que atravessam a corporeidade de artistas circenses, nos atentamos aos processos desiguais que envolvem a formação e a atuação no circo. Esses processos se relacionam ao eixo anterior, uma vez que estão relacionados também às identidades de diferentes artistas. Citamos trechos de entrevistas que narram as dificuldades e facilidades para estudar e trabalhar nessa área e refletimos sobre a corporeidade de artistas que relatam esses processos.

Por fim, apresentamos em nossas considerações finais um panorama geral dos resultados obtidos, apontando de que maneira as experiências vivenciadas ao longo da pesquisa fizeram com que compreendêssemos melhor as dinâmicas geográficas do grupo com o qual pesquisamos. Além disso, refletimos sobre as metodologias empregadas na pesquisa e avaliamos os alcances e limites da pesquisa realizada.

2. PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES: IDENTIDADE QUE NÃO SE CONSTRÓI SÓ

Ao estabelecer a ordem de apresentação da pesquisa realizada, o tema "identidade" aflorou como questão primordial, porque o tema de estudo caminhou junto à descoberta e aproximação de um grupo pelo qual guardava uma certa admiração, respeito e curiosidade. Buscando entender o porquê da escolha desse tema e refletindo sobre as palavras que abririam o capítulo, entendi que a busca pela compreensão do sentido de identidade nos ajudaria a entender os interesses, o desenvolvimento e os resultados do presente trabalho.

Demonstramos nossa identidade a cada vez que nos apresentamos a um novo grupo ou pessoa, não à toa, o roteiro de entrevistas iniciava com um "[...] conte sobre você, quem você é e o que tem feito...", ou seja, iniciava as conversas pela abertura para conhecer como as pessoas se viam e se identificavam, quais pontos escolhiam para ressaltar em suas trajetórias. Ao mesmo tempo em que nos descrevemos para alguém, fazemos um exercício de autorreflexão sobre aquilo com o que mais nos identificamos, selecionando as características que desejamos mostrar aos outros e fazemos uma interpretação de nossa própria trajetória.

Essa sequência de procedimentos nos traz duas reflexões: 1) aquilo que atribuímos a nós e nossa história (fatos, características, decisões...) faz parte da construção contínua de nossa identidade e da consciência que temos dela; portanto, a identidade é algo *em processo*; 2) ela não é formada apenas dessa autodescrição e autoconsciência, pois nesse processo de construção contínua, escolhemos aquilo que consideramos mais pertinente para dizer aos outros sobre quem e como somos, em um *processo coletivo*.

Essas concepções refletem, em parte, a formação da identidade do sujeito pós-moderno e do sujeito sociológico, como conceitua Stuart Hall em "A identidade cultural na pós-modernidade". Ao refletir sobre a formação da identidade e suas concepções ao longo das reflexões nas ciências humanas e sociais, Hall (2006) diferencia o olhar para essas questões em três períodos: 1) Sujeito do iluminismo: descrito usualmente como masculino e tem caráter mais individualista; 2) Sujeito sociológico: identidade se desenvolve na relação do eu com a sociedade, sendo que a identidade "estabiliza" sujeitos e mundos culturais e "costura" o sujeito à estrutura; 3) Sujeito pós-moderno: não tem identidade fixa ou permanente, portanto, é definida historicamente e pode ser formada e transformada continuamente, conforme construímos uma "narrativa do eu", a partir das diversas identidades que existem dentro de nós.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (Hall, 2006, p. 39).

Marcos Aurelio Saquet, em “Abordagens e Concepções de território” escreve que “[...] a identidade se refere à vida em sociedade, a um campo simbólico e envolve a reciprocidade. Na Geografia, significa, simultaneamente, espacialidade e/ou territorialidade (2020, p. 159)”. Percebemos, portanto, que ao conhecermos um grupo de pessoas que desenvolve determinado tipo de atividade, como no caso de artistas do circo de rua, contribuimos para a compreensão da espacialidade e territorialidade desse grupo, uma vez que a identidade é componente da maneira como o grupo se distribui pelo espaço, é afetado ou causa um impacto no território ocupado.

Na argumentação de Claude Raffestin, a identidade é conceituada da seguinte maneira:

A identidade não é apenas um estado, mas também e sobretudo, um processo. Essencialmente também um processo de tornar-se semelhante àqueles que, dentro de uma área territorial, declaram ter as mesmas imagens, os mesmos ídolos, as mesmas normas. “Tornar-se semelhante” significa revelar, para o Outro, a comunidade à qual se deseja ou afirma pertencer, um processo dinâmico de identificação que nos permite ser reconhecidos pelo Outro (Raffestin, 2003, p. 4, tradução nossa¹).

Percebemos que para este autor, a identidade está em constante construção, desconstrução e reconstrução e é associada a um grupo que ocupa determinada área territorial. Dentre os atributos desse grupo, são mencionadas as normas que devem ser seguidas e os símbolos criados/utilizados entre os que pertencem a ele, o que podemos compreender como características do território (políticas e culturais, neste caso). Seguindo o raciocínio, concluímos que identidade e territorialização são processos que se relacionam intimamente.

Ao contatar um possível participante da pesquisa ou ao integrar determinada atividade circense e me identificar enquanto alguém que conhece as normas, os ídolos e os símbolos desse grupo, para assim ser reconhecida como semelhante, estou em processo de construção/exposição

¹ Trecho original: “L’identità non è solamente uno stato, ma anche e soprattutto, un processo. Essenzialmente anche un processo per rendersi simili a chi, all’interno di un’area territoriale, dichiara di avere le stesse immagini, gli stessi idoli, le stesse norme. “Rendersi simile” è liberare, per l’Altro, alla comunità del quale si desidera o si pretende appartenere, un processo dinamico d’identificazione che ci faccia riconoscere dall’Altro” (Raffestin, 2003, p. 4).

de minha identidade e também de territorialização junto ao grupo pesquisado, pois busco compreender e agir, ser afetada e contribuir, com essa área territorial.

A construção da identidade no processo de pesquisa é observada também em minha postura, ao me apresentar a um grupo ou propor uma atividade. Por exemplo, ao convidar colaboradores para a pesquisa ou participar de alguma oficina e/ou encontro circense, mencionava que desenvolvia esses estudos e também que tinha alguma experiência com atividades circenses. Dessa maneira, ao compreender que faço parte do circo em algum grau, me sentia mais à vontade para dialogar e também percebia uma maior receptividade dos participantes.

Assim, como processo contínuo e coletivo, prosseguimos a dissertação discorrendo sobre como a problemática de pesquisa foi se imbricando no processo de autoconhecimento e na construção de uma identidade, seja como pesquisadora, artista, professora, geógrafa, entre tantas outras coisas que atribuímos a nós ou que nos são atribuídas (institucionalmente ou informalmente entre pares). Esse processo envolveu, também, a interpretação do outro, em suas escolhas e formas de agir no mundo.

2.1. TORNAR-SE ARTISTA-PESQUISADORA

A produção de dados de uma pesquisa, bem como o de relato de como ela se desenvolveu, não é um processo neutro, como se pudéssemos esterilizar a pesquisa social-geográfica de quem a propõe e a executa. Escolher um problema de pesquisa, um método e metodologias para a produção de dados, bem como a forma como interpretamos esses dados, são escolhas que refletem posicionamentos. Compartilhando da ideia de Haraway (1995, p. 30) ao argumentar:

[...] a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo [...] (Haraway, 1995, p. 30).

Portanto, partindo dessa ideia de posicionamento e alocação, de demonstração da minha posição perante o grupo com o qual pesquisei, trago algumas reflexões sobre o processo de surgimento do projeto de pesquisa, compreendendo que a narração dessa trama informa também sobre a interpretação de dados que é feita e também descrevo como o desenvolvimento dos estudos alteraram minhas perspectivas ou modos de ser e estar no mundo.

O interesse pelo tema de pesquisa partiu, sobretudo, da experiência como espectadora e participante de eventos circenses. Em minha trajetória, o encantamento com a arte circense já existia desde o olhar vislumbrado para as lonas e *trailers* que estacionavam num lote vazio da pequena Rio das Pedras – cidade do interior onde nasci e cresci – e essa admiração não se conteve na presença-observadora dos espetáculos.

Após os 15 anos, um amigo de escola, que já trabalhava como palhaço em festas infantis, me ensinou os primeiros truques de malabares. Insistente, consegui aprender a cascata com três bolinhas. Mais recentemente, durante o ano de 2019, aprofundi o interesse pelas artes circenses, pelo convívio com colegas de faculdade que também malabareavam com bolinhas e entrei em grupos do *Facebook* sobre o assunto, participei de eventos e estive cada vez mais próxima de artistas, chegando até mesmo a atuar em um número de magia, produzido por Lucas Rebouças, na Convenção de Malabares e Circo de Piracicaba, em fevereiro de 2020.

Esse evento foi também um momento importante de aprendizado e reflexão, para além das técnicas e truques de manipulação de objetos. Por ser uma convenção com inscrição gratuita e com espaço para alojamento, diferente de outros eventos que havia frequentado anteriormente,

muitos artistas independentes organizaram suas rotas de viagens para que pudessem participar das atividades, boa parte deles vindos de outros estados brasileiros e até mesmo de outros países da América Latina².

Entre conversas e apresentações, tive a oportunidade de conhecer artistas, como um botucatuense que praticava malabares e *break dance* e se apresentava nas ruas. Posteriormente, ele passou a morar em uma ocupação em Taguatinga (DF), onde, além de aprimorar suas técnicas circenses, organizava ações sociais e políticas, atividades de arrecadação, preparo e distribuição de alimentos para a população em situação de rua.

A partir do contato com artistas de rua de diferentes lugares, comecei a refletir sobre suas experiências artístico-políticas. Ou seja, como aprendiam e ensinavam sobre as artes circenses e como seus modos de ser e estar no espaço geográfico evidenciavam maneiras de compreender o mundo e de atuar nele. Eles produziam, alteravam e construíam o espaço geográfico e/ou eram alterados, produzidos e construídos por eles, dependendo da perspectiva geográfica que se optava por seguir.

Pelas observações, nos grupos da *Web* ou em diálogos, percebi que artistas de semáforo fazem parte de um circuito de aprendizagem artística e organização política na construção de coletivos que debatem e fomentam ações políticas e sociais referentes à arte e a utilização e apropriação do espaço urbano.

A complexidade desse circo de rua latino-americano foi o que me motivou a ler e a refletir sobre a apropriação que os artistas fazem de diferentes espaços. A maneira como habitam a cidade e nela intervêm, realizando suas apresentações e construindo circuitos de solidariedade, também é marcada por diversos conflitos.

Abrindo um parênteses, a proximidade com geógrafos e estudantes de Geografia que tinham como base o método fenomenológico aprimorou gradualmente minha maneira de conceber a pesquisa e o levantamento de saberes com grupos sociais. Isso se tornou mais complexo, e por isso compreendo que a perspectiva adotada não se construiu em um processo solitário ou isolado e nem permaneceu a mesma ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Ressalto, sobretudo, a experiência que tive com o Nomear – Grupo de Pesquisa em Fenomenologia e Geografia, em que participei das reuniões periódicas do grupo, nas quais debatíamos projetos de pesquisa, livros, artigos e também apresentávamos seminários internos que

² Argentina, Colômbia, Uruguai, Bolívia e Equador, para citar alguns países dos artistas que conheci.

promoviam a discussão sobre os projetos de pesquisa dos participantes. O grupo contava com a participação de diversos pesquisadores, dentre eles o Prof. Dr. Antonio Bernardes (orientador desta pesquisa) e o Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior.

Com o grupo, participei de eventos e cursos relacionados à Geografia e Fenomenologia. É importante mencionar essa etapa da formação, pois ela tem uma relação direta com a construção da pesquisa e a maneira como ela foi se transformando ao longo de seu desenvolvimento. Foi na convivência com esse grupo que aprendi a incorporar à escrita científica as narrativas de meus processos de pesquisa. E também foi no contato com pesquisadores do Nomear que compreendi a importância de tensionar conceitos como identidade, experiência, saberes da experiência, abertura, autoridade científica, ontologia, epistemologia, alteridade, corporeidade, entre outros que eram evidenciados nas reuniões, cursos e outros eventos do Nomear.

Junto ao curso de mestrado, a vida acontece em sua totalidade e se transforma em tantos outros âmbitos, como uma mudança de município, a transição de carreira e tantas outras questões... Nessas adaptações a uma nova rotina e horários, não consegui permanecer no grupo de pesquisa. Descrevo esse processo pois acredito que o afastamento também provocou uma alteração na minha maneira de pesquisar e, conseqüentemente, de construir essa dissertação.

Concomitantemente aos encontros com os professores doutores Nécio Turra Neto e Antonio Bernardes, durante a realização de uma disciplina sobre Metodologias Qualitativas de pesquisa, despertaram meu interesse pela Etnografia e permitiram que tivesse contato com importantes referências sobre essa metodologia e seu uso dentro da Geografia, bem como mobilizaram discussões sobre a utilização de diferentes técnicas de produção ou interpretação de dados que podem ser utilizadas em um trabalho de caráter etnográfico.

Ao longo da leitura do texto, o leitor perceberá que a narrativa se transforma, o que é um reflexo desses caminhos e descaminhos pela Fenomenologia e Etnografia, bem como a aproximação ou o distanciamento de grupos e pesquisadores. Mais uma vez, podemos reconhecer a identidade, neste caso a identidade-pesquisadora, como um processo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução (Raffestin, 2003) e que tem como resultado uma escrita dessa dissertação que num primeiro momento prioriza a experiência e sua descrição e, posteriormente, altera o foco para a interpretação dos resultados das entrevistas produzidas com artistas do circo de rua.

Essa “cisão” de narrativas que ocorre na dissertação de mestrado é justificada também pelas contribuições robustas e valiosas que foram fornecidas por colaboradores da pesquisa durante as entrevistas e que, depois de ter esses dados produzidos e documentados, não pude deixar de evidenciá-los no texto, tendo em vista o potencial descritivo e explicativo que eles tinham, em relação ao fenômeno estudado. Sendo assim, minha experiência com o grupo e as reflexões sobre a constituição de minha identidade “dão espaço” para as contribuições feitas em entrevistas.

A princípio, a noção de investigação se assemelhava à ideia de observar um grupo, relatar os fatos e encaixá-los em um referencial teórico-metodológico e, pouco a pouco, isso se converteu em um processo de observação dos fatos, participação em atividades de coletivos e artistas, relato dessas atividades, interpretações e compreensão de suas dinâmicas, antes de me auto identificar como uma espécie de autoridade científica que reconhece nesses fatos um determinado processo ou fenômeno para conceituá-los segundo determinado autor. Assim, busquei seguir o aprendizado de que o verdadeiro fenomenólogo deve ser sistematicamente modesto (Bachelard, 1978).

Quando um método ou tendência se torna relevante, os pesquisadores ou centros de pesquisa não surgem isolados, mas suas ideias inspiram e encorajam outros. Seguindo passos dos que vieram antes de nós e dos que caminham conosco, nos deparamos com referenciais de Ciência, Geografia e metodologias de pesquisa. Essa maturação “científica” passou a definir também a Geografia que faço e estudo. Aqui não reivindico uma maneira mais ou menos correta de se entender a Geografia e sim percebo que as possibilidades só puderam ser vislumbradas pelo corpo referencial reunido e nos contatos que foram estabelecidos.

Fechando os parênteses, paralelamente a essa maturação teórico-metodológica e incentivada pela integração com os grupos de pesquisa e o tema escolhido, acabei por me reconhecer mais como artista circense, chegando até mesmo a promover uma oficina de bambolê no Festival Cultura pela Democracia, produzido por trabalhadores da cultura da Baixada Santista, a partir do convite de Juliana Bordallo, uma das colaboradoras da pesquisa.

A todo momento, relatei em diário de campo como essas aproximações aconteceram, mantendo a constância da postura-pesquisadora. Mas, quando participei mais daquilo que pretendia observar, me propus também a vivenciar a experiência artístico-política que buscava compreender, o que interferiu nas interpretações daquilo que me propus a pesquisar.

No dia do Festival, por exemplo, escrevi no diário de campo que:

Me senti artista. Vesti um *body* colorido e uma saia rodada, fiz maquiagem e fui até lá com meus bambolês e malabares. Junto à tenda e tatame da ciranda materna, disponibilizei os bambolês para quem quisesse brincar e ensinei alguns truques às crianças e adultos que passavam por ali. Fiquei das 16 às 19 horas e foi um dia de participar ativamente e me sentir parte de um coletivo artístico. A oficina de fato acabou não acontecendo em um horário específico, mas de acordo com as pessoas que se juntavam aos poucos para conversar ou aprender. Algumas vezes, tive que sair pelo evento buscando os bambolês, pois havia outro evento no lado oposto da praça e as crianças acabavam levando-os para lá. (Própria autoria).

Refletindo sobre o relato, percebo que o momento trouxe uma autoidentificação como artista, um sentimento de aproximação, a partir de elementos como: o uso de um figurino, a construção de um personagem, a publicidade de algo que, até então, fazia por entretenimento, o sentimento de pertencimento que o evento proporcionou.

Esse momento de identificação com o grupo com o qual pesquisei, a partir da vivência de algo que faz parte de suas atividades artísticas, permitiu que eu vivenciasse nuances da experiência da arte de rua, sentindo alguns dos sentimentos que apareceriam futuramente nos relatos produzidos a partir das entrevistas nos trabalhos de campo. Por exemplo, o caráter dinâmico da rua, que faz com que as pessoas cheguem e saiam das atividades a todo momento, foi algo que me tocou quando me permiti estar nessa posição de artista-professora-pesquisadora em meio ao espaço público.

No livro *Por uma Geografia em movimento*, Bartholl (2018, p. 23) reflete sobre os cinco anos que ficou distante da academia e que, curiosamente, o fizeram desenvolver a pesquisa, por se aproximar dos movimentos sem interesse acadêmico. Durante o Mestrado, também tive momentos de aproximações e afastamentos da academia, chegando inclusive a paralisar o andamento das atividades por meio de um trancamento do curso.

Nesses momentos, afloraram novamente aquelas vontades e interesses que motivaram a escrita de um projeto de pesquisa, quando a inscrição em uma atividade, o treino de um novo truque, a conversa com um artista de rua, não correspondiam a um objetivo de pesquisa e sim à construção de minha própria identidade artística e à vontade de dialogar. Esse ímpeto despertado pela curiosidade, paixão e admiração foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

Trago esses relatos e reflexões, pois o autor também indica que os resultados do processo revelam durante a jornada, e não necessariamente nos textos acadêmicos (Bartholl, 2018, p. 24). O relatório torna-se um testemunho dos impactos da pesquisa para a contribuição em projetos que vão além dos objetivos propostos *a priori* e que estimulam a criatividade na estruturação das metodologias de pesquisa. Isso só foi possível por causa do esforço de estar aberta às possibilidades

do movimento sociocultural estudado e da permanente reflexão sobre as metodologias que seriam utilizadas no decorrer da pesquisa, que foram sendo reavaliadas e transformadas conforme surgiam alternativas.

Nas primeiras tentativas de iniciar uma pesquisa de observação participante, sentia um certo constrangimento e receio de me portar como uma espiã ou aproveitadora. Conforme fui aprimorando minha relação com os grupos e artistas e me reconhecendo enquanto alguém “de dentro”, vi que podia ser uma relação mais leve e de cooperação.

Em meio a esse processo, aceitar convites de participação, atuar em construções de espetáculos, eventos e atividades foi fundamental. Pois, ao me sentir mais próxima do movimento, para além da observação e desenvolvimento da pesquisa, consegui vislumbrar outros objetivos que motivassem a permanência em atividades ou grupos: como o próprio desenvolvimento das atividades.

O sentimento de receio por ser alguém “de fora”, o medo de ser inconveniente ou “intrusiva”, foi importante para ser cuidadosa com as posturas estabelecidas no pesquisar, buscando estabelecer relações agradáveis e duradouras. Porém, esse sentimento descrito foi sendo substituído pela empolgação com que finalizava as atividades de campo, entrevistas ou escritas no diário, entendendo que a pesquisa incentivava mais o aprender do que ensinar, mais ouvir do que falar, para poder dialogar (Bartholl, 2018, p. 126) com os colaboradores da pesquisa e para colaborar com o movimento com o qual pesquisei.

Aos poucos, também, pude perceber o interesse dos colaboradores em contribuir com o registro das atividades de um movimento sociocultural circense e o reconhecimento da importância desse processo de pesquisa, interpretação e documentação. Por exemplo, ao finalizar a entrevista, Flavi Lima comenta que achou “*Muito legal, né? Uma pessoa de outra área que tem gente dessa na área artística, que vê essas ligações, né? Esses pontos de ativação e tem tudo a ver*”. Também destaco o momento em que Yvie Tinoco fala sobre o reconhecimento das pessoas enquanto artistas de circo, refletindo sobre o que:

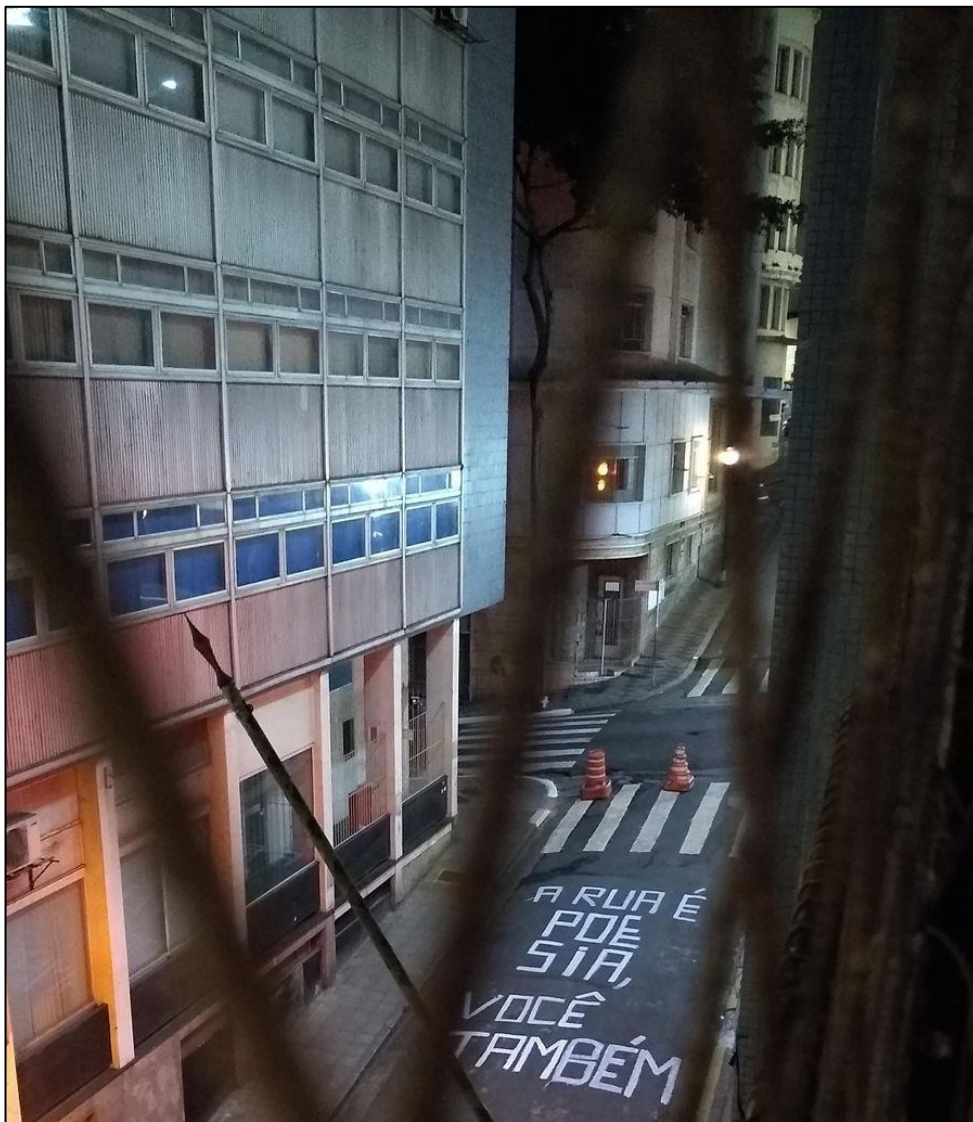
[...] dizem que só quem é de circo quem tem a serragem nas veias e tudo mais. Só que esses conceitos eles já estão sendo revistos. Então eu acho que ser de circo/não ser de circo tem muito mais a ver com uma prática diária de contato com a cultura circense com um ganha-pão também dentro da linguagem e entender que o circo está sempre se reinventando a partir de que, desde que o mundo é Mundo existe circo, sempre vai existir ele vai se adaptando às realidades [...]. Sabe isso de “eu não sou de circo” e eu acho que esses discursos eles às vezes até tolhem um pouco os artistas de se empoderarem mesmo,

de se assumirem enquanto artistas circenses e de levar essa prática para outros patamares mesmo, então acho que é sempre bom a gente falar sobre esses assuntos relativizando, né? [...] Então acho que essas nossas pesquisas são importantes por isso porque ela traz essa pluralidade e coloca visibilidade sobre artistas e formas de se fazer o circo (Yvie Tinoco).

Essas falas ressaltam o ponto que destaquei, de que a aproximação com os colaboradores da pesquisa contribuiu para minha identificação como artista e para que o sentido da pesquisa fosse ressaltado: conhecer, compreender e interpretar a arte circense, por meio de metodologias qualitativas e assim, poder divulgar e contribuir com a arte circense nos municípios onde pesquisei e na rede que se estabelece hoje no Brasil.

3. EM MOVIMENTO NA RUA

FIGURA 1- GRAFITE EM FRENTE À OCUPAÇÃO OUVIDOR 63



Fonte: Autora (2021).

A primeira vez que me recordo de ter uma reflexão sobre circo, arte de rua e uma possível pesquisa geográfica foi na Convenção Carnavalesca de Malabares e Circo, no Clandestino Bar 2 em Piracicaba, no ano de 2020. Nesse evento, conheci inúmeros artistas que compartilharam experiências, visões de mundo e objetivos de vida. Na época, ainda não era estudante do Programa de Pós-Graduação em Geografia ou desenvolvia algum tipo de pesquisa. Trabalhava como

professora da Rede Municipal de Rio das Pedras, minha cidade natal, e praticava circo para me divertir.

Escrevi um projeto de pesquisa, compartilhei minhas reflexões com o professor Antonio Bernardes, que se interessou pelo tema e, aos poucos, desenvolvi o projeto de pesquisa para participar do Programa de Pós-Graduação e desenvolver essa dissertação.

Com os deslocamentos para a realização de trabalhos de campo e a participação em atividades circenses, percebi que a mobilidade é algo primordial para a reprodução desses saberes e do modo de vida circense. A mobilidade está na história do circo, como no contexto do circo-família, em que as famílias circenses se deslocavam de um município para outro, montando suas lonas e apresentando seus espetáculos (Silva; Abreu, 2009). No contexto atual, as questões contemporâneas técnicas e políticas são incorporadas ao movimento pela realização de encontros, que mobilizam companhias e artistas a desenvolverem suas estratégias de atuação.

No entanto, não é apenas desse movimento, no sentido do deslocamento e mobilidade, que falamos ao associar a ideia ao Circo de rua e sim, também, de uma perspectiva que considera o circuito do circo de rua com o qual tivemos contato como um movimento social ou sociocultural. Para entendermos melhor essa associação, demonstramos que o movimento social compreende a ação coletiva baseada na solidariedade, que desenvolve um conflito e rompe os limites do sistema em que ocorre a ação. Segundo Melucci (1989):

Defino conflito como uma relação entre atores opostos, lutando pelos mesmos recursos aos quais ambos dão um valor. A solidariedade é a capacidade de os atores partilharem uma identidade coletiva (isto é, a capacidade de reconhecer e ser reconhecido como uma parte da mesma unidade social). Os limites de um sistema indicam o espectro de variações tolerado sua estrutura existente. Um rompimento destes limites empurra um sistema para além do espectro aceitável de variações. Eu defino analiticamente um movimento social como uma forma de ação coletiva baseada na solidariedade, desenvolvendo um conflito, rompendo os limites do sistema em que ocorre a ação. (IBIDEM, P.57)

Dessa maneira, podemos associar o conceito de movimento social aos dados de pesquisa analisados no presente trabalho. A definição do que é um movimento social parte aqui da noção de que ele é portador de uma nova ordem, novas posições ou novas relações que são socialmente instituídas, entre lugares, ou seja, de que os movimentos realizados são portadores, em diferentes níveis, de configurações sociais possíveis. Essa definição se assemelha ao que foi desenvolvido por Ana Clara Torres Ribeiro (2001) ao fazer um esforço para definir movimentos sociais sem o estabelecimento de parâmetros rígidos e normativos, a fim de valorizar o sujeito “na plenitude sua

voz, emoção e gesto, quanto o reconhecimento das condições materiais e político-institucionais de sua manifestação no espaço público” (Ibidem, p.11).

Reconhecemos, portanto, que o circo de rua é portador de uma nova ordem, na medida em que altera a função do espaço urbano público durante suas atividades e apresentações. Ao considerarmos, por exemplo, que artistas utilizam os semáforos ou praças para propor intervenções artísticas e culturais, percebemos que o planejamento urbano, voltado prioritariamente à organização do fluxo dos automóveis (Lefebvre, 1968), é subvertido ou, ao menos, disputado por esses atores. Sendo assim, percebemos as ações do circo de rua como portadoras de novas configurações socioespaciais, que inserem a arte e a cultura no cotidiano, na movimentação da cidade, por emergir o extraordinário do/para o ordinário.

Ao escrever o projeto, selecionamos as metodologias de pesquisa que, posteriormente, precisaram ser readequadas às adversidades encontradas em trabalho de campo. É nesse ponto também que “movimento” ganha mais um sentido nesse trabalho: como estratégia de pesquisa. Foram desenvolvidas, paralelamente, duas tentativas de contato com grupos que pudessem colaborar com a interpretação do problema de pesquisa: uma observação participante que era iniciada por meio de contatos virtuais (em páginas no *Instagram*, *Facebook* ou contato via *Whatsapp* com artistas e grupos de artistas) e trajetos exploratórios, que apontavam para o encontro com artistas que não desenvolviam suas atividades em parceria com Centros Culturais ou outras instituições com sedes fixas e políticas de financiamento. Enquanto a primeira estratégia buscava alcançar artistas que planejavam e divulgavam suas atividades publicamente, a segunda estratégia tinha como objetivo a busca por atividades imprevistas que aconteciam nas ruas e avenidas dos centros urbanos da Baixada Santista.

Essa aproximação com os grupos gerou uma relação mais íntima que Bartholl explica como: “Não participo de um processo para querer investiga-lo, mas o investigo por fazer parte dele” (2005, p. 71). Essa dinâmica de combinação de interesses, ora pela investigação e ora por fazer parte de algo ou me identificar com algo, foi se intercalando ao longo da pesquisa e sendo registrada nos diários de campo.

A partir de convites, interesses pessoais de atuação artística, fui me incorporando a grupos circenses e participando mais, para além da atuação como pesquisadora. Em relação a esse processo, de imbricação de interesses entre pesquisadora e artista, Bartholl (2018, p. 24) afirma que os resultados do processo de pesquisa se dão no próprio caminhar e não em textos acadêmicos.

Por esse mesmo motivo o texto acadêmico é construído em conjunto com as narrativas. A partir dessa dimensão multiescalar e multidimensional, os saberes com os quais tive contato nesse percurso foram se constituindo e se tornando parte do texto dessa dissertação. Por vezes, meu caminhar acadêmico possibilitou um interesse maior, também, nas artes circenses.

Os textos, como esse, são importantes para compartilhar experiências, mas é na troca e na construção de novos caminhos que estão os ganhos desse tipo de investigação. É na relação cotidiana que os saberes construídos com os grupos de colaboração, que a pesquisa se mostra relevante, construindo uma metodologia a qual é chamada de “leitura do vivido” (BARTHOL, 2018, p. 80-81). E, a ideia de movimento se tornou essencial para o desenvolvimento desse tipo de pesquisa.

Realizamos uma observação participante, que tem como objetivo a coleta de dados em convivência com coletivos e grupos circenses. Essa observação, *a priori*, buscava por grupos (coletivos, companhias etc.) que seriam acompanhados constantemente no decorrer da pesquisa. No entanto, a desintegração de determinados grupos, a falta de encontros e eventos, nos direcionou para uma observação participante que era guiada pelos eventos relacionados à temática que surgiam pela Baixada Santista e eram divulgados em redes sociais e/ou grupos do *Whatsapp*.

Essa convivência, nos eventos e grupos, precisou ser negociada, etapa que envolveu a aceitação por parte do(s) grupo(s). Explicitar os objetivos da participação no grupo foi uma preocupação ética e metodológica, nas atividades presenciais e também nas convivências virtuais, como no caso dos grupos de *Whatsapp*. Foi importante atentarmos às recomendações de Winkin (1998) sobre esse estágio inicial, em que os constrangimentos são inevitáveis e não se deve esperar respostas já nos primeiros contatos, elas virão com o tempo e com o desenvolvimento da relação de cumplicidade.

A cumplicidade se desenvolveu, mais com alguns artistas do que com outros artistas e pude, inclusive, tornar a observação participante uma participação observadora/investigadora, em alguns momentos. A distinção entre esses termos é pontuada por Timo Bartholl:

A minha experiência com a investigação aponta para a necessidade de distinguir entre uma “observação participante”, onde o pesquisador participa de um processo ou contexto social para obter melhor e/ou outro acesso a informações e dados sobre o seu “objeto de pesquisa”, e uma “participação observadora/investigadora” (O Coletivo Situaciones fala em “militância investigadora”), onde quem participa de processos de trabalho de base/luta social torna-se um observador no sentido de focar em e refletir questões específicas que surgem das práticas em que também está envolvido, questões que, uma vez (re)formuladas

(quanto mais coletivamente articuladas, melhor), orientam ciclos de uma investigação militante (BARTHOL, 2018, p. 80).

Os momentos de observação foram preponderantes, porém, durante o desenrolar do projeto também ministrei uma oficina, fiz parte da produção de um espetáculo, me apresentei em um espetáculo, apresentei e ensinei malabares para os alunos como professora, entre tantas outras participações que agregaram a observação participante e me aproximaram dos interesses do grupo com o qual eu pesquisava: aprender, divulgar, democratizar, apresentar e refletir sobre a arte circense. Participei, inclusive de reuniões de artistas que buscavam articular-se para a promoção de eventos, como o Festival Cultura pela Democracia, que ocorreu em 2022 na cidade de Santos, no qual contribui com a oferta de uma oficina de bambolês, voltada principalmente para as crianças presentes no evento.

Durante a pesquisa presencial, a observação participante e a participação investigadora foram registradas no diário de campo, por meio da descrição dos acontecimentos, das trocas de informações e conhecimentos. Esse foi um importante instrumento de metodologia utilizado, no qual foram registradas as observações com regularidade. O intervalo entre a observação e registro criou, em determinados momentos, uma “observação retrospectiva”, descrita por Necio Turra Neto como um momento de recriação das cenas, diálogos e sentimentos (Turra Neto, 2011), a qual envolveu também uma atividade imaginativa na qual buscava me colocar no lugar das pessoas e decifrar seus sentimentos, com base nas percepções obtidas pelos meus sentidos e sentimentos. Um exemplo dessa atividade imaginativa são as descrições das reações das plateias, quando relato algum momento de um espetáculo. Ainda sobre essa ferramenta essencial:

Além da função empírica, de registrar o que foi observado, é importante também que o diário tenha função emotiva (catártica), registrando pensamentos e sentimentos e função reflexiva e analítica, por ser um instrumento de consulta que permite registrar impressões de regularidades, recorrências comportamentais e a relação do pesquisador com o grupo pesquisado (Winkin, 1998).

Sendo assim, as anotações foram feitas em meio digital (grupo de *Whatsapp* apenas com a pesquisadora, galeria de fotos e vídeos do celular, notas e gravações de áudio) e posteriormente transferidas para um documento em formato de arquivo *Microsoft Word*® e uma pasta contendo outras mídias, como imagens e vídeos. Essa compilação dos arquivos foi essencial para reler os textos e estabelecer aproximações e distanciamentos entre os acontecimentos, realizando assim

uma apreciação dos resultados que foi cíclica e gerou novos aprofundamentos nas etapas posteriores.

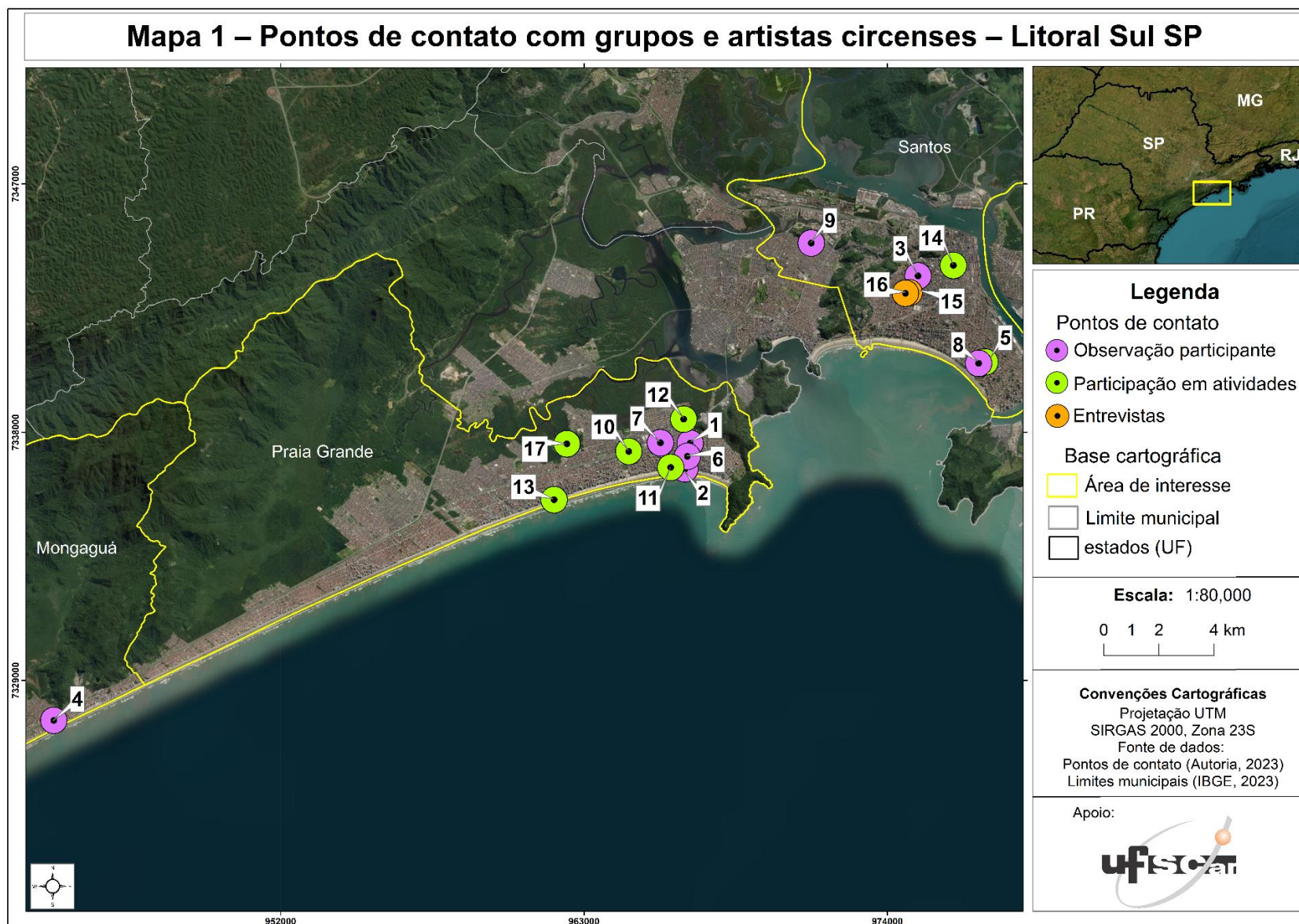
Com a releitura constante do diário de campo, fiz outro documento para anotar trechos específicos do diário de campo e comentar sobre eles. Nesse documento passei a apontar, organizar e aprofundar aquilo que havia descrito no outro documento, que era o diário campo “primário” e, a partir do que notava que era algo recorrente ou incomum nos modos de atuação e interação dos artistas e coletivos circenses fui priorizando determinados trechos considerando que os potenciais explicativos das territorialidades do grupo estudado, pois compreendemos que a territorialidade é um produto da coletividade e “[...]É sempre uma relação, mesmo que diferenciada, com os outros atores” (Raffestin, 1993, p. 161). Portanto, buscava anotações que expressassem essa relação com outros atores (econômicos, políticos, culturais) ou características do coletivo (o que/como demonstram ser ou não ser) que se repetiram ao longo dos trabalhos de campo.

A localização das atividades circenses realizadas e acompanhadas foram registradas no *Google Earth* para que, posteriormente, um mapa fosse produzido e auxiliasse na interpretação e apresentação dos resultados obtidos. A princípio, a proposta cartográfica do trabalho era de realizar um mapeamento coletivo, junto aos artistas, porém, a falta de uma regularidade de acompanhamento de grupos tornou essa proposta impraticável.

Os pontos de encontro com artistas circenses estão indicados no mapa a seguir (Mapa 1) e trago algumas informações complementares no Quadro 1, como a localização dos pontos, qual foi a atividade circense que observei ou participei, como fiquei sabendo sobre a atividade que aconteceria (divulgação) e com qual frequência estive presente em cada local indicado.

O Mapa 1 apresenta uma numeração crescente baseada na ordem de datas em que estive em cada local indicado pela primeira vez, da mais antiga (1) para a mais recente (17), durante os anos de 2022 e 2023. A legenda do mapa inclui três categorias: observação participante, participação em atividades e entrevistas. As duas primeiras categorias são diferenciadas pela intensidade de participação nas atividades circenses. Na categoria de observação participante, não houve integração direta na organização ou produção do evento, enquanto na participação em atividades, houve colaboração direta na realização de apresentações, por meio da produção ou elenco, me inscrevi em oficinas ou integrei as discussões ocorridas em trabalho de campo.

MAPA 1- PONTOS DE CONTATO COM GRUPOS E ARTISTAS CIRCENSES – LITORAL SUL SP.



QUADRO 1. DESCRIÇÃO DOS PONTOS DE ENCONTRO COM ARTISTAS CIRCENSES NO LITORAL SUL DE SÃO PAULO:

Ordem	Local	Atividade realizada	Divulgação	Repetição
1	Praça em frente à Fatec Praia Grande	Ponto de encontro do Ato do Dia das Mulheres Participei do evento entre os dias 20 e 24 de abril de 2022 (ver figura 2) com participação do Cortejo Praiaces	Divulgações do ato por páginas de Movimentos feministas e partidos políticos	1
2	Praça da Fonte	Ponto de dispersão do Ato do Dia das Mulheres	Divulgações do ato por páginas de Movimentos feministas e partidos políticos	1
3	Centro de Capacitação Prof Darcy Ribeiro	Encontro de Praiaces para ensaios e treinos	Divulgação pela página do Movimento Praiaces e contato direto com integrante do grupo	1
4	Centro Cultural Raul Cortez	Apresentação do Cortejo Musical – Praiaces (ver figura 3)	Divulgação pela página do Movimento e contato direto com integrante do grupo	1
5	Praça do BNH	Festival Cultura pela Democracia – realização de oficina de Bambolê (ver figuras 4 e 5)	Encontros com artistas, movimentos e coletivos da região, por meio de Google Meets e contatos via grupo de <i>Whatsapp</i> com produtores do evento	1
6	Cruzamento da Av. Costa e Silva com Av. Brasil	Tentativas de encontro com artista de rua que costuma trabalhar no local	Sem contato prévio	5
7	Cruzamento da Av Presidente Kennedy com Av Guilhermina	Tentativas de encontro com artista de rua que costuma trabalhar no local	Sem contato prévio	5
8	Sesc de Santos	Atividades do grupo Circo periférico - oficinas de malabares. (ver figura 6)	Divulgação pela página do Coletivo Circo Periférico	2
9	Jardim Botânico de Santos	Apresentação do espetáculo “Mergulho” de Yvie Tinoco (ver figura 7)	Divulgação pela página da produtora Bordallo Cultural	1
10	Escola “Roberto Mario Santini”	Realização de oficinas de circo com os estudantes	Realizada pela autora	3
11	Academia Kalimera/Cia Luno	Participação em aulas de circo (ver figura 8)	Divulgação pela página da Companhia e contato com a professora.	3x/semana - 6 meses
12	Parque da Cidade	Ensaio e reunião para produção do espetáculo “Poesia Física”	Grupo de <i>Whatsapp</i> da companhia e do projeto	1
13	Quiosque Pier 9	Participação na produção do espetáculo “Poesia Física” (ver figura 9).	Grupo de <i>Whatsapp</i> da companhia e do projeto	2
14	Sindicato dos Petroleiros de Santos	Apresentação do Espetáculo “Poesia Física” (ver figura 10)	Grupo de <i>Whatsapp</i> da companhia e do projeto	1
15	Panificadora Ponto Chic	Realização de entrevista com colaboradora da pesquisa	Contato direto via <i>whatsapp</i>	1
16	Vila dos Doces Confeitaria	Realização de entrevista com colaboradora da pesquisa	Realização de entrevista com colaboradora da pesquisa	1
17	Associação Melhoramentos do Bairro Vila São Jorge	Apresentação do espetáculo “Poesia Física” (ver figura 11)	Grupo de <i>Whatsapp</i> da companhia e do projeto	1

FIGURA 2- ATO DO DIA DAS MULHERES



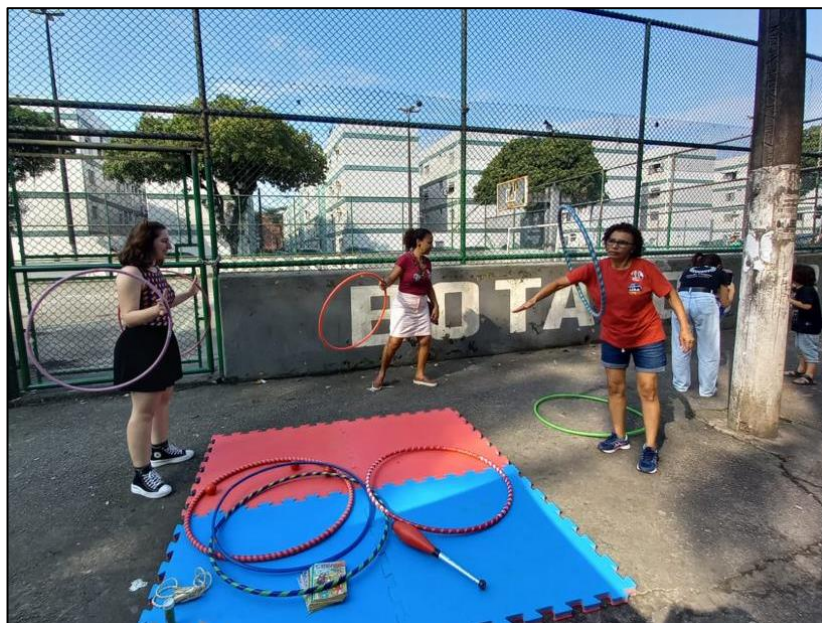
Fonte: Autora (2022).

FIGURA 3- CORTEJO DO GRUPO PRAIACES



Fonte: Autora (2022).

FIGURA 4 - OFICINA DE BAMBOLÊS NO FESTIVAL CULTURA PELA DEMOCRACIA



Fonte: Autora (2022).

FIGURA 5 - DIVULGAÇÃO DE OFICINA NO FESTIVAL CULTURA PELA DEMOCRACIA



Fonte: Instagram do Festival (2022).

FIGURA 6 - ATIVIDADE DO CIRCO PERIFÉRICO NO SESC DE SANTOS



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 7 - ESPETÁCULO "O MERGULHO"



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 8 - AULA DE CIRCO COM ALINE RIOS (CIA LUNO)



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 9 - ENCERRAMENTO DO ESPETÁCULO "POESIA FISICA"



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 10 - ESPETÁCULO POESIA FÍSICA



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 11 - APRESENTAÇÃO NO ESPETÁCULO "POESIA FÍSICA"



Fonte: Acervo Poesia Física (2023).

Relacionando a cronologia (numeração) às categorizações (cores da legenda) dos pontos de contato, podemos perceber que, ao longo da pesquisa, passei a me integrar mais aos grupos e movimentos e também busquei me desenvolver enquanto artista, participando de oficinas e aulas ou apresentando/produzindo eventos relacionados à temática.

Em determinados momentos da pesquisa, participei de atividades fora dos locais de estudo que haviam sido pensados *a priori*. Como as artes circenses fazem parte da minha vida, para além da pesquisa em desenvolvimento, acabei por participar de eventos e atividades em outros contextos, que contribuíram para a produção de dados, uma vez que as observações e participações foram demasiadamente relevantes para serem deixadas de lado. Os locais de contato com artistas circenses fora do Litoral Sul de São Paulo não estão no mapa, por uma questão escalar, mas é necessário descrevê-los:

Praça “Franklin Roosevelt”: localizada na área central do município de São Paulo, no bairro Bela Vista, entre as ruas Consolação e Augusta. A praça tem uma área ampla, ao ar livre. Todas as quartas-feiras, das 18h às 22h, acontece o Encontro de Malabarismo e Circo da Praça Roosevelt (ver figura 12). É um evento de treino coletivo, espontâneo e aberto. Artistas presentes disponibilizam seus malabares para quem quiser jogar e também ensinam alguns truques uns aos outros. Estive presente em um dos encontros e treinei um pouco de bambolê e *buugeng*, ambos emprestados de artistas que participavam do encontro, com os quais conversei e aprendi alguns truques.

Centro de Memória do Circo ou Museu do Palhaço: localizado no Centro Histórico de São Paulo, na Avenida São Joao em frente ao Lardo do Paissandu, o centro de memória contém um rico acervo sobre a cultura circense e seu histórico no Brasil. Fiz uma visita ao centro (ver figura 13) a fim de conhecer mais sobre as narrativas circenses brasileiras e conheci a exposição permanente “Hoje tem espetáculo!”, que conta com imagens, documentos tridimensionais e audiovisuais e maquetes que representam as arquiteturas dos circos no Brasil ao longo do tempo. Foi um local importante para ter contato com a pesquisa memorialista relacionada ao tema.

Centro Cultural Ouvidor 63: localizada na Sé, no município de São Paulo, Rua do Ouvidor, 63. O prédio, que fica próximo ao Vale do Anhangabaú, é uma ocupação cultural, na qual artistas de diversas linguagens residem e desenvolvem suas atividades. No térreo do prédio há um teatro, onde ocorrem apresentações circenses. O 6º andar também é um território circense, que

acolhe artistas e seus processos criativos. Estive na Ouvidor para acompanhar uma festa, conhecer o prédio e conversar com artistas circenses e de outras linguagens (ver figura 14).

FIGURA 12- ENCONTRO DE MALABARISMO E CIRCO DA PRAÇA ROOSEVELT



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 13 - CENTRO DE MEMÓRIA DO CIRCO



Fonte: Autora (2023).

FIGURA 14- FESTA NO CENTRO CULTURAL OUVIDOR 63



Fonte: Autora (2022)

Chácara do 5º Retiro Malabarístico – SP: O local, situado na área rural do município de Descalvado – SP, possui ampla área verde, piscina, refeitório coberto e vestiários. Parte da área verde foi utilizada como *camping* para os participantes do evento e outra parte como área de treinos e oficinas. O refeitório, nos espetáculos noturnos, se transformava em picadeiro e, após os espetáculos, recebia as festas. Participei do evento entre os dias 20 e 24 de abril de 2022 (ver figuras 15, 16 e 17).

FIGURA 15 - NOITE DO FOGO NO 5º RETIRO MALABARÍSTICO



Fonte: Autora (2022)

FIGURA 16- OFICINA DE MALABARISMO CRIATIVO NO 5º RETIRO MALABARÍSTICO



Fonte: Acervo do 5º Retiro Malabarístico (2022)

FIGURA 17 - OFICINA DE ACROBACIA DE SOLO NO 5º RETIRO MALABARÍSTICO

Fonte: Acervo do 5º Retiro Malabarístico (2022)

Teatro de Arena de Araraquara – SP: local que sediou o 6º Retiro Malabarístico (2023), situado na Avenida Gil Martinez Perez, bairro Vila Melhado no município de Araraquara. O local conta com um teatro de arena com capacidade para mais de 700 pessoas, onde ocorreram os espetáculos, festas e algumas oficinas do evento. Ao redor do teatro, há um parque com ampla área verde, que foi utilizado como *camping* dos participantes do evento. O espaço também conta com vestiários e área de refeitório, que também cedeu espaço para oficinas em alguns momentos. Participei do evento entre os dias 20 e 22 de abril de 2023 (ver figuras 18 e 19).

FIGURA 18 - NOITE DE GALA DO 6º RETIRO MALABARÍSTICO



Fonte: Autora (2023)

FIGURA 19 - OFICINA DE BUUGENG NO 6º RETIRO MALABARÍSTICO



Fonte: Acervo do 6º Retiro Malabarístico (2023)

Durante as atividades da disciplina “Experienciando a Cidade Por Metodologias de Pesquisa Qualitativa”, com o professor Antonio Bernardes, estudamos e praticamos diferentes metodologias e técnicas de produção de dados. Dentre elas, realizamos derivas pelo município de Sorocaba-SP. A partir dessa experiência, refletimos sobre as vantagens dessa estratégia e propus a realização de derivas para o presente projeto de pesquisa, a fim de explorar ruas, praças e avenidas dos municípios de interesse e, possivelmente, encontrar novos colaboradores com os quais eu poderia produzir dados referentes ao tema.

A proposta de deriva que foi realizada não está diretamente relacionada àquela descrita por Debord (1958), em que o caminhar é motivado espontaneamente durante o trajeto e, posteriormente, é analisado. Os objetivos da pesquisa estavam estabelecidos, o que fez com que o olhar fosse direcionado ao encontro de artistas de circo de rua. Portanto, as rotas realizadas buscavam as principais avenidas e aglomerações, para que assim pudéssemos encontrar com colaboradores.

Consideramos também que seria a realização desses trajetos poderia ser mais proveitosa durante o período de alta temporada no litoral (verão de 2022/2023), que foi o período escolhido para serem realizados, tendo em vista que a concentração de pessoas é maior, o que poderia atrair artistas para a região que buscariam se beneficiar do número de pessoas que transitariam pelas ruas a passeio, aproveitando para exibir seus números.

Esses trajetos exploratórios foram registrados por meio do aplicativo *Relive*, o qual se propõe a registrar trajetos de corridas, pedaladas e outros esportes. O recurso foi utilizado pois o aplicativo permite dar nomes aos trajetos, marcar os horários, anexar fotografias, visualizar os caminhos no mapa, entre outras funcionalidades que eram adequadas aos objetivos da pesquisa.

Ao todo, foram realizados três percursos, que passaram por pontos em Praia Grande, Santos e São Vicente, cujos registros em arquivos *gpx* foram utilizados para criar um produto cartográfico no *software ArcGis*, com a finalidade de demonstrar os caminhos percorridos. Realizei os trajetos como pedestre, ciclista e também utilizando ônibus do transporte metropolitano da Baixada Santista, conforme apresentado no mapa abaixo (Mapa 2). A numeração que acompanha os trajetos foi colocada para auxiliar a interpretar as direções tomadas ao longo do percurso, indicando a ordem de chegada aos respectivos locais marcados com números.

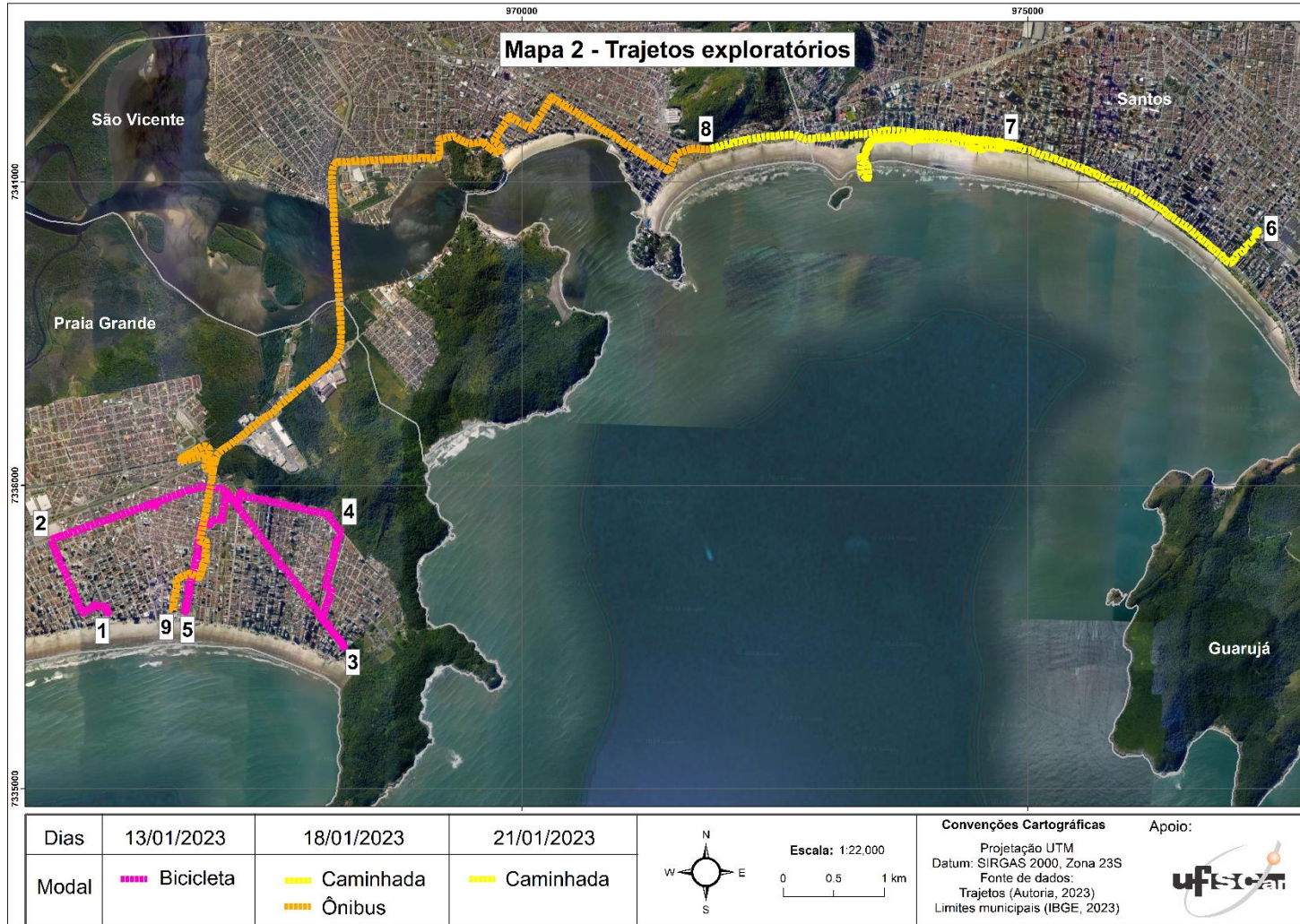
No entanto, a realização dos trajetos não possibilitou a produção de dados relacionados à ocupação das ruas por artistas circenses em um sentido positivo, pois a quantidade de artistas

encontrados foi pequena. O que a realização dos trajetos permitiu, foi a observação dessa falta de artistas nas ruas por onde transitei, ou seja, a produção de dados ocorreu no sentido negativo, da não-presença. Essa observação também foi importante para a interpretação do problema de pesquisa.

A localização em que o artista estava, no dia do encontro, e outro local que mencionou que costumava ficar periodicamente, foi revisitada por outras vezes (pontos 6 e 7 – Mapa 1 e Quadro 1). Mesmo retornando aos locais, nunca mais encontrei com o artista. Isso revelou, mais uma vez, a dificuldade para a manutenção de um contato prolongado com artistas que não divulgam amplamente, por meio de mídias digitais ou parcerias institucionais, suas apresentações.

Em uma das reuniões com o professor Antonio Bernardes, orientador da pesquisa, recordo que estava desmotivada e chateada com a falta de encontro com artistas independentes, que se apresentam esporadicamente nas ruas. O professor ouviu pacientemente e aconselhou, dizendo que a falta de ocorrência de algo também era um dado de pesquisa, que precisava ser analisado.

MAPA 2 - TRAJETOS EXPLORATÓRIOS



Dessa maneira, os trajetos exploratórios serviram também para a confirmação de algo que já havia destacado na situacionalidade da pesquisadora: pesquisa circo, mas não ganho a vida como artista do circo de rua. Apesar de tentar pensar como um e prever quais seriam os pontos, os horários, o período do ano em que estariam se apresentado, eu não consegui encontrar outro artista que estaria no mesmo local e momento em que tentei encontra-los.

Ao buscar uma explicação para esses dados, é importante também lembrar dos ensinamentos de Karl Popper sobre a condução de enunciados singulares para enunciados universais, ou seja, “qualquer conclusão colhida desse modo sempre pode revelar-se falsa: independentemente de quantos cisnes brancos possamos observar, isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes são brancos [...]” (Popper, 1985, p. 27-28). Por mais que tenha falhado em encontrar com artistas nas vias das cidades visitadas, isso não quer dizer que eles não existem, mas apenas que o encontro foi frustrado pela metodologia tentada.

Foram produzidas também três entrevistas com os artistas que se destacaram durante a etapa da observação participante. Para escolher os participantes que seriam entrevistados, utilizamos os seguintes critérios: desenvolvimento de atividades circenses ligadas à rua, relevância regional de suas práticas artísticas e a proposição de reflexões críticas a partir de seus espetáculos e organizações das quais participa. Esses critérios foram analisados a partir dos relatos que haviam sido feitos nos diários de campo.

O roteiro de entrevista foi semiestruturado, pois acreditamos que esse modelo permite que o entrevistador tenha maior liberdade para aproveitar o desenvolvimento do raciocínio do entrevistado, aprofundando temas no decorrer do diálogo. Durante essa etapa, buscamos praticar a escuta e nos colocarmos no movimento do pensamento do outro, tentando entender seus relatos primeiro, antes de tentar categorizá-los ou enquadrá-los em determinadas perspectivas científicas, filosóficas e/ou acadêmicas.

A aplicação da entrevista foi do tipo compreensivo, que pressupõe a obtenção de um discurso mais narrativo que informativo, resultado da intersubjetividade que se desenrola entre entrevistado e entrevistador (Ferreira, 2014), sem expectativa de neutralidade ou de não-interferência nos resultados obtidos. Em determinados momentos, não pude deixar de narrar experiências vividas em campo que me provocaram algum sentimento ou reflexão, buscando despertar no entrevistado uma vontade de complementar a observação ressaltada e, a partir disso, descrever mais sobre suas vivências.

Os comentários feitos durante as entrevistas eram realizados com o objetivo de estimular a reflexão e a narratividade da pessoa que estava sendo entrevistada. Dessa maneira, a entrevista é também um momento de autoanálise, pois, o entrevistado nem sempre tem as respostas prontas e é motivado a formular sua compreensão sobre o assunto.

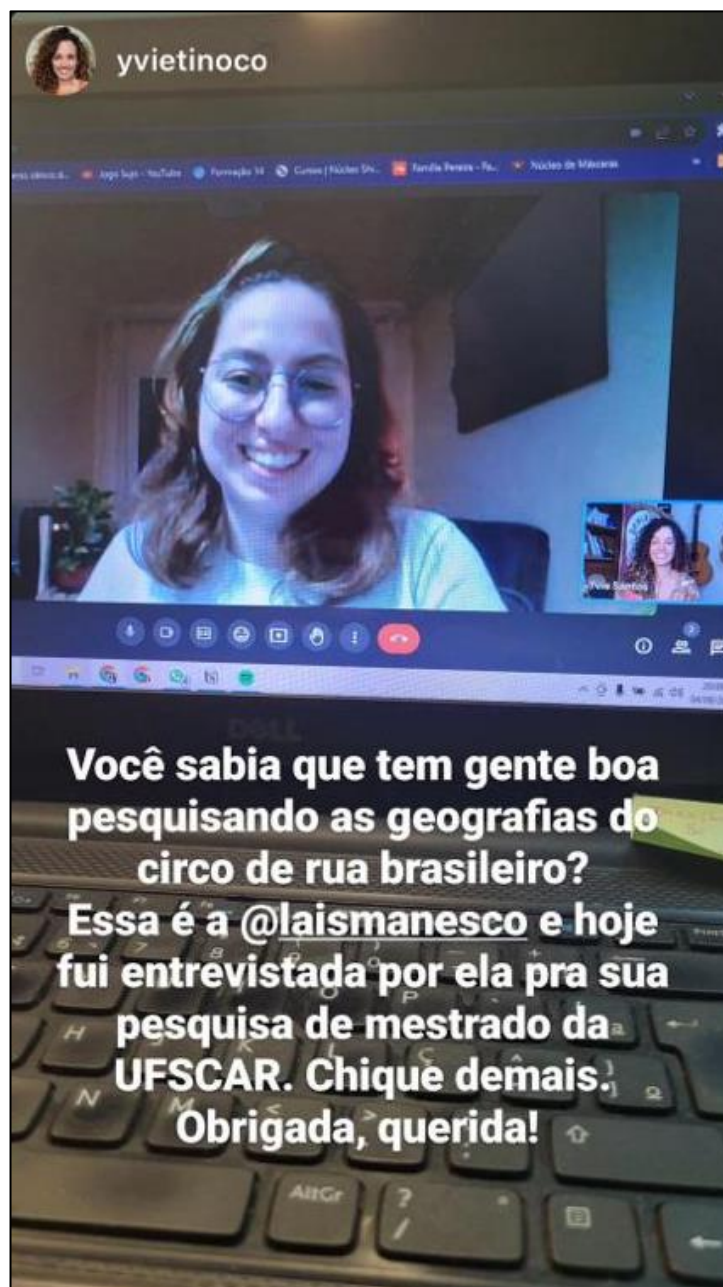
Ao convidar os colaboradores da pesquisa a participarem das entrevistas, deixei que escolhessem o local em que se sentiriam mais confortáveis e que fosse mais fácil para que conseguissem se locomover. A entrevista de Flavi Lima foi realizada virtualmente, por meio da plataforma *Google Meets*, por uma sugestão *delu*³, pois facilitaria a organização em relação aos horários e não demandaria o deslocamento da residência para um outro local.

Das três entrevistas realizadas, apenas a de Juliana Bordallo ocorreu no formato presencial. O local foi escolhido pela artista, que indicou uma padaria para nos encontrarmos e tomarmos um café enquanto conversávamos. No entanto, devido aos ruídos sonoros excessivos no ambiente, interrompemos a entrevista e fomos para uma doceria próxima, onde retomamos o diálogo e a gravação. Ambos locais estão apontados no Mapa 1.

Com Yvie Tinoco tentamos o encontro presencial por algumas vezes, mas não foi possível por questões como a agenda da artista e minha disponibilidade de horários. O encontro demandava um deslocamento entre municípios (Praia Grande – Santos) no período noturno. Vale destacar que sou uma pesquisadora e meus deslocamentos e caminhos, meu corpo e minha territorialidade, também são atravessados pelas questões de gênero, gerando o sentimento de insegurança em determinados ambientes e/ou horários, como o uso de aplicativos de transporte ou transporte público após o entardecer desacompanhada. Fato que foi ressaltado por meu companheiro a época, que desincentivou o encontro com a artista.

Durante a entrevista, também realizada pela plataforma *Google Meets*, ela enfatizou o quanto gostaria que eu fosse até sua casa para conhecer o acervo relacionado ao circo que salvaguarda. Ao final da entrevista, a artista fez uma publicação em seu *instagram* elogiando e agradecendo pela participação (ver figura 20).

³ A palavra *delu* é utilizada por se tratar de um pronome neutro inclusivo que respeita a identidade de gênero de *todes* colaboradores da pesquisa.

FIGURA 20 - POSTAGEM FEITA POR YVIE TINOCO

Fonte: Autora, 2023.

As entrevistas foram realizadas após a assinatura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, seguindo as normas do Comitê de Ética em Pesquisa, para esclarecer aos participantes sobre os benefícios e riscos da pesquisa, bem como assegurar seus direitos enquanto colaboradores do trabalho.

O uso do nome de artistas nas discussões apresentadas, foi feito com anuência das pessoas entrevistadas, que consideraram interessante associar as reflexões compartilhadas as suas histórias de vida e conhecimentos referentes à arte circense. Vale ressaltar que sugeri o uso de nome de artistas que se tornaram referências na área, porém Yvie Tinoco apresentou um contraponto que foi respeitado e compreendido: o uso de nomes em forma de homenagens pode causar certa confusão na compreensão de histórias que são distintas, porém possuem relevância similar. Além disso, a artista apresentou seu descontentamento em não ter o nome revelado, depois de colaborar demasiadamente para a produção de dados desse trabalho.

As falas dos participantes foram gravadas com o aplicativo de gravações do aparelho celular e transcritas por meio da ferramenta *Pinpoint*, a qual utiliza a inteligência artificial para decifrar arquivos de áudio e converter em um arquivo *pdf*. Posteriormente, o texto foi revisado simultaneamente à escuta dos áudios, para que a transcrição se tornasse mais acurada, uma vez que a inteligência artificial não consegue decifrar as palavras e expressões plenamente.

Essas transcrições, bem como outros fatos que aconteceram no desenvolvimento das entrevistas (anotados no diário de campo) foram analisadas a partir da comparação e da observação da recorrência ou não de relatos, relativos ao cotidiano dos artistas e suas atividades.

As descrições e relatos dos artistas contribuíram para o aprofundamento das explicações das observações feitas em campo, pois os mesmos acontecimentos eram recontados a partir dos pontos de vista de artistas entrevistados que, ao serem comparados às nossas interpretações, traziam contrapontos ou reafirmações do que havia sido compreendido.

Dessa maneira, é importante mencionar que os trechos de depoimentos realizados nas entrevistas foram selecionados com base na recorrência do tema ao longo dos trabalhos de campo, uma vez que o intuito da realização de entrevistas foi aprofundar questões que haviam sido recorrentemente relatadas em diário de campo. Assim, as transcrições eram selecionadas de acordo com a possibilidade de relacioná-las a outras questões já observadas anteriormente ao longo da pesquisa e pelo potencial de descrição da territorialidade do grupo (modos de ser/estar da coletividade ou na coletividade circense e relações da coletividade com outros atores).

Por fim, ao concluir as atividades de campo, foi realizada a interpretação do diário de campo e dos materiais coletados ou produzidos, a partir da releitura sistemática das anotações e da escrita, elaborando o texto final do trabalho. É importante lembrar que para Geertz (1978) a descrição de uma cultura é uma interpretação dela, feita pelo interlocutor e não a cultura em si. Por

isso, Turra Neto (2011) associa esse processo de escrita ao ato de imaginação do pesquisador, envolvendo ativamente a subjetividade em um procedimento pouco estruturado objetivamente.

Construímos, portanto, a interpretação dos dados por meio de uma escrita com características narrativas, fazendo um esforço para a criação de um texto que possa ser compreendido por leitores de diferentes formações e que possibilitem ao leitor vivenciar as experiências de pesquisa e reconstruir os cenários em que elas foram desenvolvidas, a partir de sua imaginação.

É importante explicar sobre a maneira em que o trabalho foi redigido. A escolha pela escrita narrativa não foi um acaso, mas uma opção teórico-metodológica, fundamentada na fenomenologia e na concepção de que, como pesquisadores, interferimos e fazemos parte da pesquisa. Para sustentar essa ideia, me inspiro em textos como o da geógrafa Perla Zusman (2014), que compreende que a descrição narrativa deve ser incorporada desde a proposta metodológica à forma de escrever na pesquisa em Geografia, pois permite delinear novas formas de compreender e representar o mundo atual, bem como traçar estratégias de intervenção espacial.

As sociólogas Gloria Diogenes e Irlyz Barreira (2021) também discorrem sobre essa questão da escrita, compreendendo que a escrita em terceira pessoa, na pesquisa social, aparece como a vista de alguém fora da cena, um espião. Essa postura não compactua com a perspectiva de método e com as metodologias empregadas, pois a maneira de escrever não reflete apenas as representações dos sujeitos pesquisados ou a interpretação de um acontecimento, mas também a identidade de quem pesquisa.

Dessa maneira, a maneira como o projeto e a pesquisa foram se delineando, como me posicionei numa situação em trabalho de campo, de interpretação dos dados produzidos, como era, estava e me sentia no mundo, foram considerados também como dados que embasam a compreensão da problemática de pesquisa levantada.

É nesse sentido, também, que a descrição do percurso teórico-metodológico da pesquisa se funde aos relatos de produção⁴ e interpretação dos dados no trabalho final. Tendo em vista que, o processo de compreensão da problemática estudada na pesquisa qualitativa não segue um

⁴ A utilização do termo “produção de dados” e não coleta de dados foi um aprendizado que surgiu a partir de reflexões nas aulas de Método e Metodologia Qualitativa na Pesquisa em Geografia, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Unesp de Presidente Prudente, ministrada pelos professores Antônio Bernardes, Eliseu Savério Sposito e Nécio Turra Neto, no ano de 2021.

caminho linear e cronológico, e sim do estabelecimento cíclico de relações entre depoimentos, acontecimentos e dados reunidos.

4. A ESCOLHA (?) DE UM LOCAL

Cada lugar na sua coisa

*Um livro de poesia na gaveta não adianta nada
Lugar de poesia é na calçada
Lugar de quadro é na exposição
Lugar de música é no rádio
Ator se vê no palco e na televisão
O peixe é no mar
Lugar de samba enredo é no asfalto
Lugar de samba enredo é no asfalto
Aonde vai o pé, arrasta o salto
Lugar de samba enredo é no asfalto
Aonde a pé vai, se gasta a sola
Lugar de samba enredo é na escola
(Sampaio, 1976).*

No dia 18 de janeiro de 2023 compareci a uma oficina do grupo Circo Periférico, que foi realizada no Sesc de Santos. Ao sair, aproveitei para realizar mais um campo de percurso, visto que estava em um horário de bastante movimento e pouco sol e era alta temporada, situação na qual eu imaginava que encontraria com possíveis colaboradores para a pesquisa que fossem artistas de rua⁵.

Andei por quilômetros a pé e não encontrei um artista sequer. Resolvi pegar um ônibus e voltar para casa. Mesmo no percurso de ônibus, não avistava artistas nos semáforos. Eis que coloco Sergio Sampaio para tocar nos fones de ouvido e, aleatoriamente, começou a música que abre essa seção. Abri o meu diário de campo no celular e anotei a letra da música que me tocou e escrevi: “Cadê a arte na rua?”.

Nesse ponto, é importante lembrar que, apesar de praticar artes circenses, não possuo os saberes das pessoas que se sustentam a partir do circo de rua e, conseqüentemente, não penso como um artista de rua. Dessa maneira, apesar de imaginar quais seriam os critérios utilizados para a escolha de um semáforo ou praça para as apresentações, de uma data ou época do ano e de um horário, minhas escolhas não seriam as mesmas de um artista, ou seja, os caminhos, datas e locais que escolhi para percorrer ou estar, durante esses trajetos, não foram os mesmos que de qualquer artista que poderia colaborar com a pesquisa.

⁵ Nesse caso, me refiro aos artistas que tem suas vidas atravessadas pela dinâmica das ruas, pois é onde aprendem, se apresentam e, muitas vezes, moram.

Outras respostas para a pergunta também apareceram ao longo dos contatos e entrevistas: Juliana Bordallo comentou sobre as leis de Santos que agem no sentido de criminalizar a arte de rua, Flavi Lima citou casos de artistas que foram presos e no grupo de Circo da Baixada Santista no *whatsapp*, em 25 de julho de 2023, artistas se mobilizavam após o constrangimento e hostilização de um artista de rua em Santos⁶, um caso entre vários outros casos que ocorreram num passado recente.

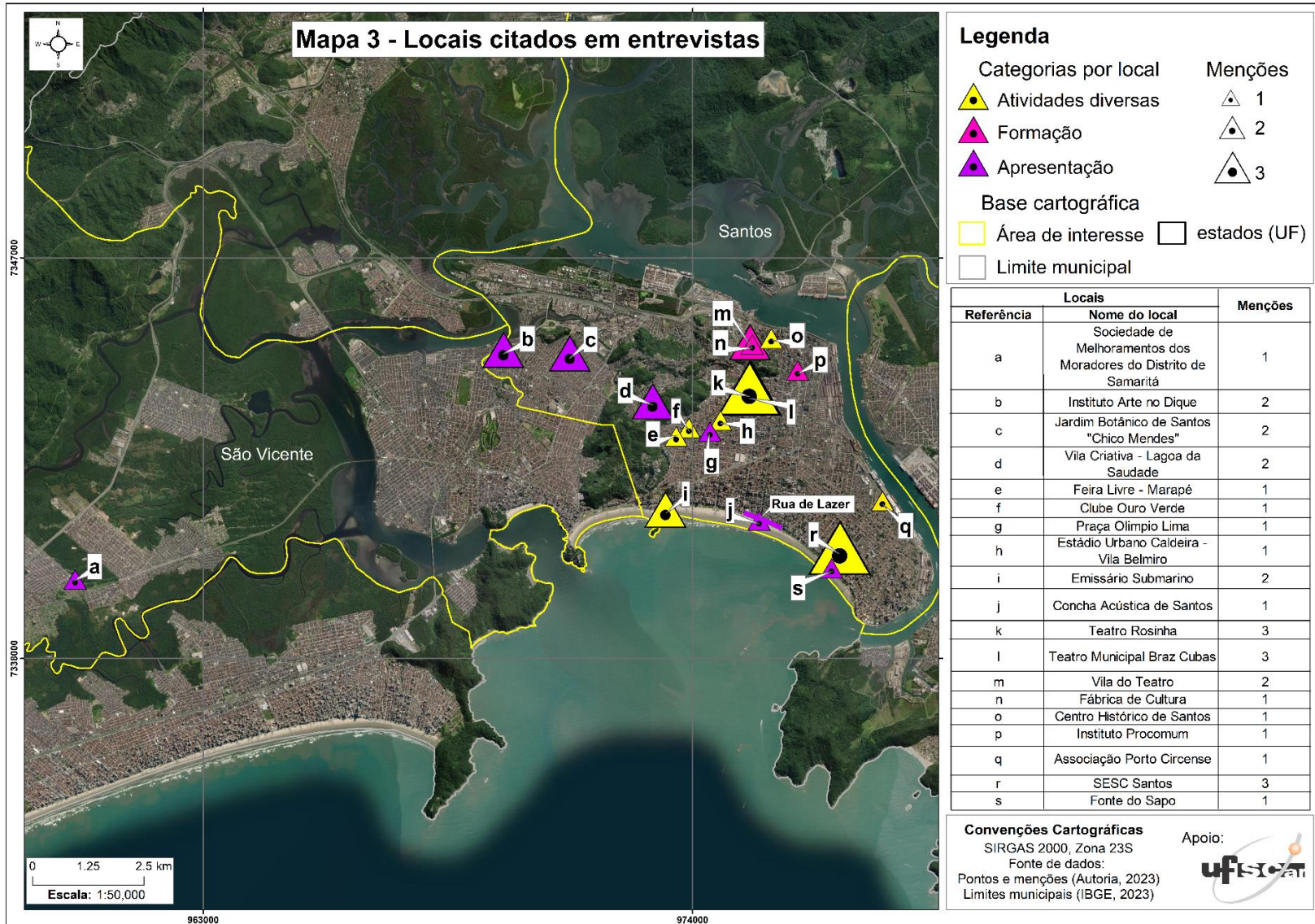
Para compreender como artistas do circo de rua deslocam pelo espaço e se apropriam deles durante suas rotinas busquei entender, por meio das observações de campo e entrevistas, quais eram os locais recorrentes em suas atividades de lazer, moradia, apresentações e atividades diversas.

Esses locais, apontados nas entrevistas, foram categorizados em: apresentação, formação e atividades diversas. A primeira categoria reúne pontos que foram indicados como locais onde artistas apresentam seus espetáculos. Na segunda categoria, classificamos aqueles locais onde artistas entrevistados participaram de cursos e oficinas, que contribuíram para a formação artística. Por fim, as atividades diversas compreendem locais onde são realizadas mais de uma atividade, por exemplo, a feira é um local de apresentação de Yvie Tinoco, mas também é onde realiza suas compras para casa.

Os pontos também foram classificados em relação à quantidade de entrevistas em que apareceram. Podemos notar, por exemplo, que os teatros e o SESC de Santos apareceram nas três entrevistas, ou seja, foram locais recorrentes nos relatos. Nesses pontos, percebemos que são realizadas atividades diversas: apresentação, formação e lazer.

⁶ O caso ocorreu no dia 18 de julho de 2023, ocasião em que a Guarda Municipal de Santos foi à Rua Euclides da Cunha - em frente ao Miramar Shopping - onde um músico se apresentava. Quinze servidores compareceram ao local. Segundo o relato do artista, tentaram apreender um violino e uma caixa de som, ação que foi coibida pelos transeuntes e pelo músico. <https://www.diariodolitoral.com.br/santos/artista-de-rua-e-constrangido-por-15-guardas-municipais-de-santos/171021/>

MAPA 3 - LOCAIS CITADOS EM ENTREVISTAS



A escolha dos locais de apresentação varia de acordo com a trajetória de vida (proximidade de amigos ou familiares), atuação profissional (locais de trabalho ou formação), visões de mundo (áreas onde priorizam a atuação por causa de determinados atributos), mas também por definições que são externas aos interesses dos artistas, como delimitações feitas pelo poder público local ou organizações não-estatais (poderes paralelos que atuam em áreas da cidade), portanto a escolha por determinados lugares não é neutra e, muitas vezes, não é de fato uma escolha.

Um exemplo desse processo de definição de um local para determinado espetáculo foi relatado por Juliana Bordallo em entrevista, quando comentou sobre o projeto de circulação de sua peça “Escolhas”:

É, por exemplo, o “Escolhas”: Eu não apresento na rua, mas não é porque, por conta da rua. É porque o assunto, ele não dá para ser para todos né?! Tipo, não dá para uma treinar que uma pessoa não possa assistir, mas eu eu posso acessar algo em algumas algumas crianças ou em algumas pessoas que depois pode mexer em gatilhos, porque eu não tenho depois como cuidar, né? Então se eu tô num teatro ou se eu tô no espaço fechado, quem vai já vai sabendo que pode, o que pode esperar, né? Então “Escolhas” eu não faço, mas todos os meus outros trabalhos eu levo para, também eles são acessíveis para fazer também na rua, em qualquer espaço. [...] Primeiro, eu preciso que você chegue num teatro, você tá tudo ali bem seguro, você tem acesso e recurso a tudo, a tudo que é técnica. As pessoas chegam e elas sabem que elas vão ali, silenciar e assistir, contemplar. (Juliana Bordallo).

No exemplo dado pela artista, a definição de um local apropriado passou, por exemplo, pela análise das seguintes questões: conteúdo da obra (pode gerar gatilhos), público-alvo da peça (voltada para um grupo específico de pessoas). A circulação dessa produção, especificamente, ocorreu em unidades da Fundação Casa.

Ainda em relação às regiões por onde decidem circular seus números e espetáculos, Rogerio Piva (2021), malabarista brasileiro, descreve sua proposta de atuação como uma “descentralização”, se identificando como um artista que busca países e regiões menos favorecidos para desenvolver seus projetos, em colaboração com as comunidades locais. Foi a partir de uma experiência desse tipo que o malabarista escreveu seu livro “Diário de um malabarista: Papua Nova Guiné”, no qual narra sua trajetória pelo país da Oceania.

Em certa medida, essa iniciativa de busca por locais menos favorecidos é corroborada por ações do poder público local, que dificultam ou proíbem a instalação de apresentações em áreas mais “nobres”, por meio da criação e fiscalização de normas, como a necessidade de um requerimento ou solicitação para a apresentação em espaço público. Como exemplo dessa situação,

podemos citar um caso em que artistas foram impedidos de trabalhar e tiveram seus malabares e até mesmo a bicicleta apreendidos no município de Santos no dia 25 de agosto de 2016, ação que se repetiu com um grupo de dança alguns dias depois (Lincaos, 2016).

Para a Guarda Municipal, a ação foi tomada de acordo com a Lei Municipal 3531/68, a qual institui o Código de Posturas do município de Santos e determina que a “exploração ou utilização de publicidade e propaganda em logradouros públicos depende da licença prévia da Prefeitura”, o que justificou a atuação, visto que os artistas pediam uma contribuição ao apresentar seus números, o conhecido “chapéu”.

Não só aqui em Santos. Infelizmente hoje, muitas cidades são bem complicadas estão fazendo leis. Aqui mesmo em Santos tem... Você não pode mais chegar no Emissário, montar tua lona e apresentar. Você tem que pedir uma autorização da Secretaria de Cultura. Tem que protocolar isso no Poupa Tempo.”

“[...] Hoje eu tô no conselho de cultura na cadeira de suplente de produção cultural e é uma das pautas que a gente vem, que eles já vinham levantando, e agora eu venho somando forças, mas porque não dá... A gente não democratiza. Como é que um artista viajante, um artista itinerante, chega na cidade, ele não tem esse tempo para ir protocolar, esperar 15, 30 dias a resposta da secretaria. Por que que ele não pode chegar numa praça ocupar e fazer um espetáculo dele, né? Porque hoje a guarda municipal tira tudo o teu material, te mandou sair daqui [...] então isso é muito complicado. Eu não fui diretamente retirada por uma questão assim... De eu ser daqui. E acaba que é isso também, né? Depois, quando essa lei também foi realmente colocada em prática aqui na cidade, eu não ocupei mais porque eu me nego, sabe? Eu acho um absurdo a gente não poder, eu prefiro ir pra lugares onde sou bem quista.” (Juliana Bordallo).

Como bem pontuado pela artista, o processo legal para a realização de uma atividade regular é inacessível aos artistas itinerantes, pois o tempo de tramitação do protocolo faz com que esse tipo de trabalho seja insustentável. Mesmo residindo no município, Juliana Bordallo também manifesta seu descontentamento com a legislação e a política vigente nesse sentido e relata sobre sua atuação no Conselho de Cultura e seu desinteresse em ocupar os espaços públicos onde essas ações repressoras ocorrem com maior frequência, como é o caso do Emissário Submarino.

A Prefeitura Municipal de São Paulo adota uma política diferente, visto que em 2013 e 2014 foram promulgados a Lei Nº 15.776 e o Decreto Nº 54.948 que autorizam e regulamentam a arte de rua. Segundo o decreto, as apresentações devem assegurar a “gratuidade para os espectadores, permitidas doações espontâneas e coleta mediante passagem de chapéu” e as apresentações podem ser espontâneas, sem necessidade de autorização prévia, desde que sigam determinadas normas, como a garantia da livre fluência do trânsito.

A reflexão sobre as ações normativas que regulamentam e, conseqüentemente, interferem na escolha de locais onde intervenções artísticas acontecem, nos motivaram a discutir sobre a questão do território e da (des)territorialização, pela leitura do geógrafo Rogério Haesbaert (2021).

Para desenvolver seu raciocínio, Haesbaert (2021) cita autores como Deleuze e Guatarri (1972), que atribuem ao Estado um poder desterritorializador. Isso porque o Estado se funda a partir da desterritorialização de comunidades tradicionais, para “ordenar” o espaço delimitado (territorializar). Outros autores citados, tais como Flint (2001), Mansbach (2002) e Ó Tuathail (1998), atribuem a instauração de um processo de desterritorialização à crise da soberania estatal na sociedade pós-moderna, pois a rede global de fluxos passa a ter mais importância que os estados nacionais (Haesbaert, 2021). Portanto, de maneira simplificada, podemos notar dois sentidos de interpretações sobre ação Estatal em relação à territorialização/desterritorialização.

Haesbaert (2021) constata que, os autores que concebem a ideia de uma desterritorialização em curso, não explicam a definição exata do que consideram como território ou territorialização. É necessário, então, presumir de qual território os autores estão falando para compreender a noção de desterritorialização tratada.

A partir dessa discussão, consideramos interessante raciocinar sobre o que concebemos como território para pensarmos se há um processo de desterritorialização relacionado à arte de rua. O território, em nossa compreensão, não é exclusivamente relacionado à delimitação de uma área onde ocorre a soberania de determinado Estado, como boa parte das concepções políticas ou econômicas. A ideia de território pode ser baseada em inúmeras compreensões: As tradicionais, da Geografia Política, que associam diretamente território ao Estado; as econômicas que estão mais relacionadas ao trabalho, circulação e produção de mercadorias e também aos estados nacionais e dinâmicas globais; As concepções culturais, que indicam a dimensão simbólica da apropriação territorial.

Apesar do trabalho se desenvolver mais no âmbito da cultura, compreendemos que a arte envolve questões econômicas que, dentro do sistema capitalista, também se trata de um trabalho, que produz e circula mercadorias, assim como reconhecemos as implicações de dinâmicas normativas estatais nas maneiras como a arte se reproduz. Por exemplo, Flavi Lima menciona que a Baixada Santista “exporta” artistas para outras regiões, devido as poucas possibilidades de trabalho e incentivo que ocorrem nessa região:

Uma coisa que eu penso e luto também é para ter mais acesso aos artistas da Baixada, né? Ter mais possibilidades de existência, resistência, de trabalho aqui, porque a baixada é uma incubadora de artistas que não conseguem se manter. Não conseguem circular suas artes, não conseguem ser ressarcidos, por isso não conseguem estudar e se aprofundar nas linguagens de interesse. Tem muita pouca formação, pouca fonte de trabalho, então a maioria dos artistas acabam migrando para São Paulo, que é uma capital que é próxima né para estudar e enfim para conseguir trabalhar e a gente exporta artista para o Brasil inteiro e para o mundo, né? Porque a gente não consegue circular nossa arte por aqui, né? (Flavi Lima).

O relato de Flavi Lima ajuda a demonstrar porque fazemos um esforço para definir o território do grupo com o qual estudamos de maneira a considerar aspectos políticos, econômicos e culturais. As dinâmicas territoriais do circo de rua são afetadas pelas políticas públicas voltadas à circulação de projetos artísticos e culturais, pelas oportunidades de trabalho que existem nesse mercado e também pela apropriação simbólica espacial. Compartilhamos da conceituação de Haesbaert em relação ao território

[...] afirmando que o território é o produto de uma relação desigual de forças, envolvendo o domínio ou controle político-econômico do espaço e sua apropriação simbólica, ora conjugados e mutualmente reforçados, ora desconectados e contraditoriamente articulados. Esta relação varia muito, por exemplo, conforme as classes sociais, os grupos culturais e as escalas geográficas que estamos analisando [...] (Haesbaert, 2006, p. 121).

Em uma escala local, podemos considerar a atuação do poder público que restringe a atuação dos artistas no espaço público como uma ação desterritorializadora da arte de rua? O conceito de desterritorialização associado à cultura aparece como um enfraquecimento de lealdades locais, de desenraizamento. Esse ponto de vista é complexo para se pensar a arte circense, que possui um histórico itinerante e nômade. Como compreender o território na arte circense, considerando seu histórico itinerante e suas estruturas complexas contemporâneas? Como compreender esse movimento, associado à juventude e as redes de comunicação que colocam atores distantes em contato simultâneo para produzir colaborações e comunicarem seus feitos?

De fato, durante os trajetos exploratórios desenvolvidos em trabalhos de campo, apenas consegui encontrar com um único artista circense que se apresentava nas ruas sem qualquer incentivo ou anuência do poder público. E, ao final da pesquisa, já não conseguia mais encontrá-lo nos pontos onde costumava ficar, o que impossibilitou um contato mais prolongado e a realização de uma entrevista, por exemplo.

Essa ausência de artistas em determinadas áreas das cidades que percorri, bem como os eventos e relatos citados, de dificuldade de dominação e apropriação territorial para exercício das

atividades artísticas do grupo demonstraram que, em uma escala local, as dinâmicas de poder interferem na territorialidade e territorialização do grupo. Nesse ponto, é importante ressaltar que a desterritorialização enquanto um processo isolado existe apenas como recurso didático e analítico, ou seja, é uma abstração. Na realidade, a desterritorialização ocorre simultaneamente aos processos de reterritorialização: de construção, dominação e apropriação de novos territórios (Haesbaert, 2006).

Relacionando às reflexões sobre des-reterritorialização, nos trabalhos de campo e vivências, observei que a rede local circense possui um dinamismo associado a redes mais amplas, que ocorrem, no caso do Circo, em eventos como as Convenções nacionais ou regionais, onde artistas de diversas localidades se encontram e trocam experiências e mantem contato. Ao se conectar a essas redes, o que “brota” é um fortalecimento dos múltiplos territórios locais, por meio do compartilhamento de experiências positivas de movimentações culturais e ações de solidariedade.

Uma demonstração de solidariedade dentro da rede circense foi o que ocorreu recentemente, no mês de julho de 2023, em que quatro artistas sofreram um acidente de carro ao retornar da Convenção Nacional de Circo, em Goiás. Em diferentes grupos de *Whatsapp* e páginas da comunidade circense no *Instagram* e *Facebook*, bem como em páginas de lojas e artistas, surgiram ações como rifas e organização de espetáculos para arrecadação de dinheiro que foi enviado às famílias de Drago e Biana, artistas que faleceram no acidente, e para Rebeca e Thalin, que perderam seus equipamentos e precisaram de procedimentos médicos para recuperação.

Outro exemplo foi o caso de Julieta Hernández, artista venezuelana, palhaça, bonequeira e ciclo-viajante, que foi vítima de feminicídio no estado do Amazonas. Ao notar o desaparecimento da companheira, artistas se reuniram nas redes sociais para divulgar a situação e tentar encontrar a colega. Os territórios circenses locais se integraram a rede nacional e global de artistas que intensificaram as buscas e investigações, realizando campanhas de arrecadação de fundos por meio de “vaquinhas” virtuais e a realização de atividades abertas com chapéu solidário. Ao final das apresentações, os espectadores colaboravam com uma quantia espontânea, que era doada para a campanha e ajudava a financiar os custos da família e amigos de Julieta, tanto nas buscas, quanto no traslado do corpo.

Ações e dinâmicas como essas, fizeram com que associássemos a ideia de território do circo de rua à um conceito de território-rede, em que “o controle (a proteção) é produzido através

do movimento articulado (a rede)” (Haesbaert, 2021, p. 297). Nossa definição de território, em relação ao grupo com o qual pesquisamos, reúne elementos de continuidade, contiguidade espacial e, simultaneamente a descontinuidade, a qual articula territórios distantes que fazem parte dessa mesma rede e atuam no sentido de sustenta-la.

Ainda sobre essa territorialidade Pós-Moderna, Haesbaert (2021) analisa que podem existir pontos que carregam uma carga simbólica condensada. Não há como deixar de comparar com alguns pontos em que visitei e que estiveram presentes nas observações e entrevistas, como o Centro de Memória do Circo, em São Paulo. O lugar reúne um acervo sobre a história e a memória do Circo e organiza eventos para valorização da arte circense. Quando os eventos acontecem, é a rede que mobiliza artistas de diferentes “células” (ou territórios-zona), espalhadas pelo país para que os encontros aconteçam.

Outro ponto – um nó desse território-rede circense – percebido ao longo do processo de pesquisa foi a Praça Roosevelt, pois mesmo estando localizado na cidade de São Paulo, ou seja, em outra Região Metropolitana, distante de minha cidade de moradia, experienciei uma territorialização no local. Em contato com a rede de comunicação do grupo, por meio da internet, participei da atividade (Encontro de Malabarismo e Circo) e passei a compor a apropriação do espaço público. Ainda que não fosse “enraizada” aquele local específico, compreendia e compartilhava de alguns de seus signos, normas, símbolos, objetivos e meios.

Esse domínio e apropriação territorial envolve uma disputa de poderes em diferentes níveis, como a negociação com outros grupos que utilizam a praça, o poder público, além da organização interna do grupo circense. Isto porque compreendemos que o território que é construído ali não é exclusivo do grupo com o qual estudamos e sim sobreposto aos múltiplos territórios que coexistem naquele local.

O que defendemos aqui é que com as relações virtuais houve a ampliação dos fluxos de comunicação e outros fatores “Pós-Modernos”, os quais aprofundam a lealdade e reconhecimento de seus pares, bem como as possibilidades de cooperação e associação. Assim, esse movimento de ampliação dos fluxos, dos contatos, demonstra uma ação des-reterritorializadora, fortalecedora dos territórios existentes em uma realidade que é multiterritorial.

Como no mundo contemporâneo vive-se uma multiplicidade de escalas, vivenciam-se também, ao mesmo tempo, múltiplos territórios. Ora somos requisitados a nos posicionar perante uma territorialidade, ora perante outra, como se nossos marcos de referência e controle espaciais fossem perpassados por múltiplas escalas de poder e de identidade. Isso

resulta em uma geografia complexa, uma realidade multiterritorial (ou mesmo transterritorial) que se busca traduzir em novas concepções, como os termos hibridismo e “glocal”, este significado em que os níveis global e local podem estar quase inteiramente confundidos (Haesbaert, 2006, p. 121).

Portanto, compartilhamos outro conceito que Haesbart (2021) desenvolve, o de multiterritorialidades, as quais se formam nesse período de complexas redes-territórios. Sendo assim, a inibição promovida pelas ações do poder público local, que aparece nos relatos por meio da citação de leis, decretos e repressões policiais, não é um movimento desterritorializador apenas, pois o território artístico não “desaparece”, mas encontra outros meios de manifestar-se e reterritorializar-se.

Quando questionados sobre as convivências cotidianas, trabalhadores da cultura que participaram das entrevistas afirmam que se relacionam, sobretudo, com outros trabalhadores da cultura, até mesmo em momentos de lazer e descontração. Essa troca acaba por fortalecer a rede circense junto a outras redes artísticas.

A partir da construção coletiva e do fortalecimento de grupos, são desenvolvidas atividades de apoio mútuo entre artistas, como as manifestações em defesa do artista que foi abordado pela polícia durante sua apresentação e teve seu instrumento apreendido no Município de Santos. Esses temas são citados e debatidos em grupo do *Whatsapp* ou em reuniões online via *Google Meets*, para a mobilização de ações concretas em defesa da arte de rua.

Ao mesmo tempo em que artistas são “deslocados” de uma região da cidade, geralmente a Macrozona Leste⁷, na qual está localizada a orla da praia (Santos, 2022), que, de acordo com o Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística era a macrozona que concentrava a maior faixa de renda per capita no município. Colaboradores da pesquisa apresentaram uma escolha por pontos nas macrozonas Noroeste e Morros (Santos, 2022), onde as rendas médias per capita são entre 0 a 3 salários mínimos, aproximadamente (IBGE, 2012). Essa desigualdade de renda e qualidade de vida entre bairros e macrozonas também pode ser demonstrada pelos índices de IDH, segundo o Diagnóstico de revisão do plano diretor de desenvolvimento e expansão urbana do município de Santos:

Ao analisar o IDH e suas dimensões por unidade territorial, verifica-se diferença significativa entre os bairros. Nos bairros mais próximos da orla estão os maiores índices

⁷ De acordo com as notícias comentadas anteriormente, as quais relatam abordagens, apreensões e aplicações de multas aos artistas que se apresentavam nessas áreas.

de Renda, Educação e Longevidade, enquanto na Área Continental e nas Macrozonas Morros e Noroeste há presença de índices médios e baixos nas três dimensões (SANTOS, 2023).

O Jardim Botânico de Santos, local de apresentação de duas artistas participantes da pesquisa, é relatado por elas como um local até então “deixado de lado”, apesar de ter uma infraestrutura adequada para passeios em família ou eventos culturais. Esse local está distante das áreas centrais de Santos e localiza-se na “Zona Noroeste”. Sendo assim, a repressão que o poder público local promove sobre a arte de rua acaba por dispersar as atividades circenses, que se expandiram para outras áreas do município.

Ao ser questionada sobre o processo de escolha dos locais das apresentações, Juliana Bordallo descreve as razões para estar em determinados pontos do município:

Depende do espetáculo, por exemplo, eu tenho espetáculos que são livres aí a gente... Eu gosto muito de ir para os lugares que não tem muito acesso. Então, por exemplo, se eu tenho que escolher... Se eu posso, né? Que as vezes a gente não tem essa opção de escolher, né? Mas se eu posso escolher se eu vou fazer na praça da, aqui em Santos, por exemplo, na Fonte do Sapo ou se eu vou pro Jardim Botânico na Zona Noroeste, eu vou pro Jardim Botânico na Zona Noroeste, sabe? Então é isso, por exemplo, hoje, eu tenho um projeto que é o Circo no Jardim. Eu levo a cada 15 dias espetáculos de circo pro Jardim Botânico. Esse ano eu conto com emendas parlamentares para execução desse projeto esse e todos os próximos assim, estamos trabalhando para isso. É então, mas eu poderia por exemplo estar executando esse projeto no Emissário. Não foi do meu interesse escolher esse espaço, porque, para mim, eu entendo que a zona noroeste ali é um local onde eu agrego... É... Acesso aos bens culturais que são pessoas que não vão até o Emissário assistir [...] então, pensa assim... Uma pessoa pegando um ônibus para ir assistir. Ok, mas geralmente essas pessoas têm três filhos: ela, a pessoa, e no mínimo uma mãe, sabe? Três, dois, três filhos, cara, já são quase r\$ 50 só de ônibus, entende? Não tem acesso. Então, não vai, ficam por ali... O Jardim Botânico, que é um lugar incrível, um lugar delicioso que você pode estender uma toalha e ficar ali sentado o dia inteiro, fazer um piquenique, levar um lanche, tem um parque acessível, tem banheiro, tem água o tempo inteiro potável pra você beber gratuita. Que lugar que te oferece isso? (Juliana Bordallo).

Percebemos, portanto, que o processo de planejamento de uma atividade circense no espaço público feito pela artista e produtora, leva em consideração a classificação indicativa/público-alvo da peça, as características do território que receberá a atividade cultural (necessidade/carência desse serviço), a acessibilidade e a disponibilidade de recursos para que as pessoas se sintam confortáveis durante a atividade. Juliana Bordallo prossegue explicando sobre o projeto:

E aí a ideia é essa, assim, desse projeto ele ocupar a Lagoa no morro, sabe? Então, o Circo na Lagoa, um Circo no Jardim, mas claro, se chamar 'dá para fazer, assim, no Emissário?' Vou fazer, mas é... Eu escolho muito por uma questão territorial, buscando onde tem mais vulnerabilidade. Se eu posso escolher por exemplo, agora eu fui contemplada, acabei de ser contemplada com meu espetáculo solo que chama "Escolhas" e esse espetáculo, ele fala sobre abuso, sobre relações abusivas com a minha palhaça e só que eu mandei para PROAC, que fui contemplada, segundo lugar, e para escolher... Os territórios que eu escolhi, eu vou circular pelas Fundações Casas femininas, ali eu pude escolher. Então se eu posso escolher, aí eu prefiro ir para um lugar onde aquelas meninas, provavelmente 90% delas, nunca assistiram um espetáculo, sabe? E ainda vão... É... Um espetáculo que eu sei que vai narrar uma história de praticamente 100%. Sabe, então é isso. Então, eu prefiro escolher esses espaços. Eu prefiro estar nesses espaços sim. (Juliana Bordallo).

Mais uma vez, a artista reforça sua preocupação em conhecer a necessidade e a carência das populações de diferentes territórios para definir os locais de preferência para suas apresentações. Ainda que a peça seja voltada para um público específico, como no caso do "Escolhas", o local escolhido foi indicado devido a essa condição: apresentar o espetáculo para pessoas que não tem maior dificuldade de acesso às atividades artísticas e culturais. Nesse movimento, de privilegiar determinados territórios em detrimento de outros, percebemos que algumas mudanças são provocadas em relação à dinâmica espacial. Juliana Bordallo relata como o fluxo de pessoas mudou após o projeto Circo no Jardim ser executado:

Eu posso falar muito do Jardim Botânico, do que a gente vem vivendo, do que eu venho vivenciando lá. Eu começo o ano passado ocupando sem investimento nenhum, de maneira independente, de 'Meu, vou sentir o que que rola aqui', porque nunca tinha rolado espetáculos lá dentro. Eu conversei com o coordenador, ele falou 'Não tem cultura aqui' 'Tá bom. Vou trazer os meus espetáculos aqui então' aí comecei a levar tudo que eu tinha, assim, uma vez no mês ou pulava dois meses e enfim... Eu vou trazer as coisas para cá, vou sentindo. No primeiro, tinha meia dúzia de gente... Hoje a gente tem plateia de 400, 500 pessoas. Na 'Semana do brincar' nós tínhamos 500 pessoas. Então as pessoas estão indo lá para ver o circo no jardim. Sei lá, depois de calcular aí uns 8 meses de ocupação, ou mais, ele com trabalho de formação de público e a cada semana é mais gente sabe é muito interessante. As pessoas mandam no particular da Bordallo cultural no Instagram 'Quando que vai ter o próximo?', sabe? E é a galera da comunidade... E existe uma coisa que o próprio coordenador do Jardim Botânico fala: o Jardim começou a atrair as pessoas da praia, né? Começou a atrair as pessoas, a galera que é da praia, que nunca tinha entrado no Jardim Botânico, que é daqui, nasceu aqui, cresceu aqui e nunca entrou no Jardim Botânico começou a ir... [...] então começou a divulgar e a galera começou a ter um olhar pro Jardim. (Juliana Bordallo).

Percebemos, a partir do relato, algumas alterações na dinâmica espacial que ocorreram a partir das apresentações no Jardim Botânico. Dentre elas, a mais relevante foi a ampliação do número de pessoas que frequentam o equipamento público. Sendo assim, o Jardim Botânico passa

a ter mais visitantes e, conseqüentemente, mais pessoas passam a usufruir desse ambiente e conhece-lo. A artista cita também, que esse processo foi incentivado por sua atuação constante.

Essa iniciativa pode aprimorar a maneira como os espaços públicos são frequentados, ao compreender que com políticas públicas de ocupações artísticas e ou culturais, as pessoas passam a estar mais presentes em determinados ambientes e regiões da cidade, o que pode favorecer, inclusive, a segurança pública, além de provocar um uso pleno dos equipamentos públicos que são criados e mantidos para a população dos municípios. Além do Jardim Público, a artista cita outras possibilidades que podem ser alavancadas nesse sentido:

E isso a gente tem diversos espaços, né? A gente tem ali a... o... Do... do Dique, né? Que só as palafitas. 70 mil pessoas moram só ali nas palafitas, só ali no mangue... Sendo que Santos inteiro era mangue, há muitos anos. E o mangue foi empurrado e 70 mil pessoas é muita gente... É muito... São muitas famílias. E... Cadê, né? Cadê, cadê as políticas públicas... Vem tendo um olhar... O Arte no Dique, que é um projeto incrível, que tá ali nas palafitas, que proporciona muito acesso, inclusive de, além de levar educação, ensinar arte cultura para aquela população, eles levam os alunos para fora, né? Os alunos que se destacam eles levam para estudar fora do país, eles levam pra fazer intercambio. Acho isso genial. Eu acho isso genial, eu sou acho isso muito potente. (Juliana Bordallo).

A artista cita outro projeto para demonstrar a intervenção que a arte e a cultura proporcionam em determinados territórios, sobretudo aqueles que estão distantes da maioria dos equipamentos públicos. Algo que notamos, foi a frequência da utilização da palavra “olhar”, ou seja, a percepção de como esses locais são vistos, tanto pelo poder público local, como pela população. Realizar projetos artísticos e culturais trazem mudanças objetivas e materiais nesses pontos, como também provocam uma alteração no imaginário, na subjetividade, quando alteram o “olhar”, quando interferem no significado desses territórios e de suas respectivas populações.

E esse movimento não é apenas um olhar para, mas também um olhar com, no sentido de que lideranças comunitárias que conhecem o movimento, sabem que podem contar com determinados artistas ou grupos, como é o caso relatado por Flavi Lima em relação a sua atuação no coletivo Circo Periférico:

E, também, rola esse... Essa coisa de grupos parceiros, né? Tipo... Aí, tem um grupo parceiro em tal lugar, que tem um espaço, vamos lá fortalecer ou tem uma comunidade que eu tenho contato, que é lá no Samaritá. Eu apresentava muito com o Circo Periférico. Então nós vamos lá, né? Uma comunidade parceira. Ou vamos aqui, no bairro onde eu moro, mas esses roles na maioria são convites, né? No Circo Periférico a gente tinha uma outra dinâmica, de escolher uma quebrada pra ir, de buscar um contato de uma liderança

comunitária ou recebia muito convite, em época de festa de Dia das Crianças, né, que as comunidades fazem suas próprias festas na organização popular, tinha essas demandas. (Flavi Lima).

Dessa maneira, a atuação do coletivo e dos artistas participantes era guiada também pelas necessidades das comunidades parceiras, que faziam convites ou disponibilizavam espaços para a realização de atividades. No caso do coletivo Circo periférico, a atuação tem essa “outra dinâmica” mencionada, pois é um coletivo voltado especificamente para pesquisa, montagem e apresentação de espetáculos em bairros periféricos, ou como Flavi Lima nomeia, nas quebradas.

Sobre esses locais, Yvie Tinoco faz uma consideração importante ao explicar como foi o processo de escolha dos pontos onde apresentaria seu espetáculo “O Mergulho”:

O Dique da Vila Gilda, é porque foi um lugar onde foi a pesquisa de campo do espetáculo... Tem a ver com uma pesquisa que eu realizei para remontagem e o Instituto Arte no Dique, ele já tem um trabalho com as crianças da região e já é um trabalho voltado para cultura e para arte, então eu quis apresentar lá até porque, quando se trata de comunidade, você não pode se apresentar em qualquer lugar, porque eu cheguei a pensar ‘Vou apresentar aqui na numa Viela da... do Dique da Vila Gilda’. Mas é... Em comunidade, você precisa ser autorizado, você precisa criar vínculo com lugares antes de você propor alguma coisa, não é tão só chegar. Para mim, uma filosofia que eu tenho muito forte com circo de rua e que eu levo para minha vida é saber chegar onde quer que eu vá, apresentar onde quer que eu vá fazer alguma atividade. Eu sempre penso em como que eu vou chegar nesse lugar. Com quem que eu vou falar, qual espaço eu vou escolher como não invadir o espaço de outros, outras que já estão ocupando aquele espaço. Então tudo isso levo em consideração, né? E, porque quando a gente fala de espaço público é o espaço público, mas tem as pessoas que são daquele espaço, né? Que aqueles espaços, aquele espaço às vezes é a casa daquelas pessoas. Então eu acho que pedir licença, saber chegar e a gente entra até numa esfera um pouco mais subjetiva aí de crenças que eu tenho, espirituais mesmo, né, de como abrir esses caminhos. E respeito muito... (Yvie Tinoco).

Um ponto relevante mencionado pela artista é sobre como você estabelece contato com a comunidade onde deseja se apresentar, como cria vínculos com aqueles que já estão integrados às dinâmicas locais, para que assim te auxiliem nesse processo. Mesmo já tendo realizado uma pesquisa para seu espetáculo no local desejado, Yvie Tinoco ressalta a necessidade de estabelecer um diálogo com aqueles que frequentam o espaço há mais tempo e discorre sobre a necessidade de “saber chegar” para não provocar reações negativas em uma comunidade a qual não pertence.

A artista também fala sobre outras questões estratégicas para escolha de locais de apresentação de seu espetáculo. “O Mergulho” é uma peça voltada principalmente para o público infantil. Sendo assim, o local escolhido deve favorecer a permanência de famílias. Yvie Tinoco

destaca que alguns equipamentos e dinâmicas atraem e fazem com que esse tipo de público permaneça em determinado espaço:

No processo do “Mergulho”, eu fui abrindo meus próprios caminhos. Então, primeiro a escolha de um espaço estratégico foi uma praça que tem aqui perto de casa, que fica ali na no bairro da Vila Belmiro, que é uma praça que ela é fechada, ela não tem saída, é numa rua sem saída. Tem um parquinho, que isso para mim é importante, uma praça que tem um parquinho é frequentado por famílias. Então tem essa frequência familiar, que normalmente é um público muito adequado para o círculo que vai o pai, vai a mãe, vai a criança, não é um lugar também que só vai a criança, porque não me interessa, que os pais pagam o chapéu também, então tem essa, esse pensamento. É um parquinho, mas também não é um grande parque, que vai ter um milhão de atrações ali para criança, entende? Por exemplo, já me apresentei muito no Emissários Submarino, mas hoje em dia eu não acho um espaço muito legal de apresentar... Acabou de ser reinaugurada uma parte da Praça que tem chuveirinho, luzes e aí tem um parquinho super ‘vrauí’. E aí muita gente vendendo muitas coisas, tem um lugar que é um corredor que as pessoas ficam indo e vindo. Como é que você vai apresentar no lugar que é um corredor, não é um parador. Skate, bicicleta, então lá já não acho mais hoje em dia que seja um lugar muito conveniente para apresentar. Já, por exemplo, um lugar que eu gosto de apresentar que fez parte da circulação do edital, que aí nesse último edital do Facult, que é um Edital Municipal de Cultura, eu escrevi a circulação do mergulho e a remontagem com tudo e aí eu escolhi os lugares a Lagoa da Saudade que fica aqui no morro da Nova Cintra, eu escolhi a fonte do sapo, fica na praça em frente à praia. E escolhi lá é a Vila o dique da Vila Gilda no Instituto. Por que da escolha desses espaços? Aqui, a lagoa da Saudade ela tem uma Casa de Cultura, ela tem uma Vila Criativa, ali onde já acontecem atividades para jovens, e é uma praça que foi reformada é um lugar que está sendo super frequentado e tudo mais e fica do lado de uma, de duas escolas grandes municipais, então quando eu fui apresentar lá eu convidei essas escolas para irem e tudo mais... Então e foi, mas mesmo assim foi numa praça pública, qualquer um passasse ali podia assistir... A fonte do sapo é um lugar muito familiar, que as pessoas frequentam né? E eu já tinha me apresentado outras vezes lá. E é um lugar gostoso de apresentar. Porque, apesar de ser também em frente à praia, dependendo do horário, você pega as pessoas no contra fluxo, elas vão saindo da praia ou então voltando ali para região da orla para comer alguma coisa à noite, então é um lugar agradável e sempre pensando nesse público que pode ser tanto público local, quanto um público de turistas que vão para algum ponto específico daquele lugar que eu escolho. (Yvie Tinoco).

Os equipamentos mencionados que atraem ou favorecem a atração do público-alvo são: parques e escolas. No entanto, a artista também menciona que se o parque for muito atrativo, não será interessante escolher o local, pois terá que concorrer pela atenção e interesse, principalmente das crianças. Em relação à dinâmica do local, Yvie Tinoco menciona a questão do corredor, um ambiente de passagem. A artista até brinca que “não é um parador”, ou seja, não é importante apenas a atração de pessoas, mas a permanência, para que possam assistir a peça, que tem uma duração de aproximadamente 40 minutos.

Notamos uma diferença de estratégia entre atividades que possuem financiamento via editais e atividades que são financiadas “ao chapéu”, ou seja, pela contribuição espontânea do

público. Essas, dependem com maior intensidade de um local que possua uma formação prévia de público. Sendo assim, o financiamento da atividade interfere no processo de decisão. Em relação à formação prévia de público, Yvie Tinoco comenta sobre a importância da rede de artistas de circo que existe no Brasil:

Em termos, assim, de lugares que eu não conheço, eu procuro muitos artistas locais. Então justamente o circo de rua, ele tem uma rede muito grande no Brasil todo e eu conheço muito essa rede aqui em São Paulo, no Rio de Janeiro, conheço a rede de boa parte do Nordeste e agora do Centro-Oeste e um pouquinho do Norte. Então são artistas que já fazem um trabalho local muito forte de formação de público e eu levo muito isso em consideração quando eu escolho um espaço. Esse local, ele já tem uma formação de público, já tem um público que frequenta aquela praça, porque sabe que lá tem espetáculo, porque sabe que lá tem atração, porque já sabe que tem a cultura do Chapéu. (Yvie Tinoco).

Quando não está na região de sua cidade natal, a artista é amparada por outros artistas locais que conhecem aquele território. Relembramos, portanto, a ideia de território-rede, que sustenta os territórios-zona do Circo de Rua. É uma articulação ampla que faz com que ações específicas aconteçam da maneira como acontecem, fortalecendo os locais, por meio de uma atuação multiescalar e multiterritorial. Esse argumento parece ainda mais apropriado quando observamos a complexa rede de comunicação que conecta variados artistas e grupos que estão dispersos áreas não contíguas ou próximas.

4.1. A COMUNICAÇÃO DO TERRITÓRIO-REDE CIRCENSE

Durante minha semana de recesso no mês de julho de 2023, tive a oportunidade de passar uma semana na cidade de São Paulo e buscar mais informações sobre esse território-rede circense. Nesse período, convidei meu companheiro para irmos ao Encontro de Circo da Roosevelt, que acontece toda quarta-feira à noite. Após mexer um pouco em meu celular, falei “Já está rolando” e ele respondeu: “Como sabe?! Sintonizou na *rádio circo*?!”

O uso da expressão “*Rádio circo*” me pôs a pensar... Quando visito meus pais no interior, sei onde e quando encontrar com as pessoas do circo. Se passo uma semana em São Paulo, consigo encontra-los também. Em menos de um ano na baixada, já conseguia me integrar às atividades circenses e participar de encontros. Quantas vezes, durante todo esse processo de pesquisa e de aprendizagem me sintonizei à *rádio circo*? Qual é a importância dela para a reprodução social desse grupo?

Uma das primeiras provocações que me interessaram pela dinâmica do circuito juvenil ligado às artes circenses foi a comunicação entre as pessoas que se interessam por essas práticas, sobretudo na *Internet*. Ao passar por um município, é possível se conectar aos praticantes e participar de um treino coletivo ou prestigiar apresentações. Isso se intensificou com os grupos de *Facebook*, *Whatsapp* e páginas no *Instagram*, plataformas digitais em que essas atividades são divulgadas.

Minha integração a essa rede também perpassou toda discussão desenvolvida anteriormente sobre a identidade artística-pesquisadora ao longo do processo de pesquisa. Conforme me aproximava de artistas, participava desses pontos (locais, eventos e atividades) ou linhas (fluxos de informações, transporte para eventos em caronas com artistas) que fazem parte dos territórios-redes circenses, mais me territorializava em relação ao fenômeno estudado, ou seja, fazia parte do processo de domínio por conhecer e compreender, de certa maneira, dinâmicas e características dessa rede-território, bem como me apropriar dela, por interesses pessoais ou científicos.

Essa integração à rede de comunicação facilita e promove a aprendizagem de artistas. Mesmo em outros contextos históricos e sociais do circo, como no circo-família, a transmissão oral do saberes e práticas tinha um papel central no modo de organização do trabalho e do processo de aprendizagem (Silva; Abreu, 2009). Ainda hoje, percebemos que a transmissão oral, por meio da troca entre artistas, tem sua importância, mesmo que não seja uma transmissão feita de geração em geração, dentro do contexto familiar circense.

Flavi Lima, em entrevista, ressalta que “[...] esse rolê, por exemplo, da palhaçaria, vem nesse lugar da troca com outras pessoas... Pessoas que já fazem, pessoas que já pesquisam, o jogo, né? Palhaçaria é jogo, é prática, é horas de voo...” e, assim, ressalta a importância da troca entre artistas para a aprendizagem e pesquisa circense.

Ao finalizar as entrevistas, busquei avaliar o processo de aplicação desse tipo de metodologia e, ao mesmo tempo, ampliar e aprofundar os relatos. Assim, questionava se havia algo a ser pontuado pelos colaboradores. Nesse momento, Yvie Tinoco reiterou seu ponto de vista em relação à importância dessa rede de comunicação para a manutenção do modo de vida do artista circense brasileiro que se apresenta nas ruas:

[...] o que acaba acontecendo para sobrevivência do Circo de rua é uma grande rede entre os artistas que em suas localidades costumam fazer essa formação de público, que

deveria ser não somente um trabalho dos artistas de forma independente, mas mais sim dos poderes públicos das secretarias de Cultura de cada lugar que incentivasse essa ocupação desses espaços públicos com arte com cultura de qualidade e tudo que acaba acontecendo aqui. Esses artistas eles fazem muito esse papel que deveria ser de políticas públicas eles fazem por conta própria e por essa rede ser muito forte. A gente acaba conseguindo transitar por grande parte do Brasil dessa forma. Então eu acho que esses circuitos eles são fundamentais para você entender a dinâmica de como que o circo de rua funciona no Brasil e como esse formato ele é muito próprio daqui. (Yvie Tinoco).

Além de apontar a relevância da rede que conecta artistas de diferentes localidades, Yvie Tinoco pontuou que, muitas vezes, os artistas realizam um trabalho que deveria ser feito a partir de políticas públicas, processo semelhante ao do Jardim Botânico de Santos, que foi ocupado por artistas locais até que sua dinâmica espacial fosse alterada.

Ao perguntar sobre o processo de escolha de um local para as apresentações, a artista menciona que busca se conectar a essas redes para aproveitar os lugares que já possuem um histórico de apresentações, o que facilita a formação de público e a aceitação do trabalho do artista pela população local. Percebe-se que os artistas, por meio de suas corporeidades, desenvolvem um saber geográfico para compreender e atuar nos espaços e esses saberes são compartilhados na rede de comunicação circense.

A existência desse formato “*muito próprio daqui*”, como descrito pela artista, se refere aos casos em que artistas brasileiros circulam por outros países da América Latina e não encontram essa mesma dinâmica de uma rede de apoio que sustenta a atuação do circo de rua, ressaltando que essa característica é marcante no Brasil, o que faz com que muitos “*Hermanos*”, artistas argentinos, venham trabalhar nas ruas brasileiras.

Apesar dessa pesquisa não ser suficiente para possibilitar uma compreensão do circo de rua em uma escala à nível do território brasileiro ou mesmo da América Latina, nas poucas oportunidades de extravasar a área de estudo estive em contato com artistas da Argentina e Equador que se estabeleceram em terras brasileiras. Esses dados, ainda que insuficientes para gerar conclusões sobre a dinâmica migratória do circo de rua entre os países latino americanos, reiteram o relato de Yvie Tinoco sobre a recorrência desse fluxo de artistas que buscam as ruas brasileiras e se inserem na rede citada, a qual fortalece o circo de rua e é essencial para sua manutenção.

Em vários momentos ao longo de todo trabalho citamos exemplos do acionamento dessa rede de comunicação do território circense, como no caso de ações solidárias relacionadas às tragédias que atingiram circenses brasileiros. O estudo dessa rede é essencial para compreender o modo de fazer artístico do circo de rua contemporâneo no Brasil.

5. O JOGO VIVO DA RUA

[...] não existe uma apresentação que eu não saia com um novo aprendizado, nesse sentido de um presente, ou alguma coisa que alguma pessoa te falou, ou uma reação nova, ou alguma algum improvisado que aparece ali no meio que de repente é incorporado ao espetáculo que não tinha antes e isso se dá muito porque o jogo da rua é Vivo (Yvie Tinoco).

A arte circense é frequentemente descrita por aqueles que a praticam como um "jogo" ou "brincadeira". Por exemplo, eu digo que pratico malabares há seis anos ou que fui ao parque e levei meus brinquedos. O palhaço também utiliza essas palavras para descrever suas técnicas circenses, como quando Yvie Tinoco menciona em outra parte da entrevista: “*E aí você brinca com um, brinca com outro, pede ajuda para alguém que coloca um tapete no chão para você sentar ali as crianças, não sei o quê [...]*”

É nesse jogo com a plateia e colegas que surgem, até mesmo da improvisação, possibilidades de mundo, pois mobilizam o imaginário através das encenações e brincadeiras. Como comenta Bachelard (1978, p. 350): "A imagem poética existe sob o signo de um ser novo. Esse ser novo é o homem feliz".

O jogo também possibilita a interação do público junto à apresentação. Em 21 de janeiro de 2023, assisti ao espetáculo “O Mergulho” da palhaça Meleca no Jardim Botânico de Santos. Ao iniciar a apresentação, a palhaça pergunta à plateia se já assistiram a algum espetáculo ou número circense e diz para o público, composto principalmente por crianças, que metade da responsabilidade é dela e a outra metade é do público, incentivando as pessoas a participarem e brincarem com ela. Além desse momento inicial, a palhaça convida pessoas a participarem de suas danças e brincadeiras ou até mesmo desenvolve um diálogo, por exemplo, perguntando quem na plateia conhecia a rabeca, instrumento que ela tocava para o público.

Para compreender melhor essas questões de cena e a relação com o público, busquei leituras que explicassem a história do teatro e as diferentes maneiras de produzir artes cênicas. Por exemplo, o teatro épico, desenvolvido por Bertold Brecht, foi um marco na história das artes cênicas, pois trazia elementos de interrupção das cenas, enfatizava o uso dos gestos e, principalmente, buscava a representação de condições ao invés do desenvolvimento de ações. A razão desse tipo de peça era colocar o espectador em movimento, fazê-lo sentir-se desconfortável e despertar incômodos que fossem positivos.

Por que menciono o teatro épico e suas características? Nas cenas que acompanhei, tanto de Praiaces, quanto da palhaça Meleca, palhaça Floris e entre outres que pude acompanhar em trabalhos de campo, um dos elementos que chamaram atenção foi a questão do controle, ou a falta desse controle, em relação ao palco e à plateia. O teatro circense de rua se reproduz na interação com as pessoas que participam do espaço público em que ele acontece. Esse é o jogo. Ao produzir uma crítica sobre o teatro épico de Brecht, Walter Benjamin explica que...

[...] o “autocontrole” do palco supõe atores que possuam um conceito de público essencialmente distinto daquele que o domador tem das feras em suas gaiolas; atores cujos efeitos não sejam fins e sim meios. [...] A tese de que o palco é uma instância moral justifica-se somente no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz. No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um tipo de representação que o induz ao conhecimento; o seu conhecimento, por sua vez, determina a sua representação como um todo, não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases [...]. O principal mandamento desse teatro é que “quem mostra” – isto é, o ator como tal – seja “mostrado”. (Benjamin, 2012, p. 92-93)

Sem a pretensão de construir, junto a Benjamin, uma crítica teatral ou mesmo de enquadrar as apresentações assistidas em uma ou outra escola das artes cênicas, trago essas reflexões para pensarmos sobre como a artista mostra o instrumento, explica sobre sua história e importância, enquanto dialoga com a plateia atenta e, nesse jogo, também se mostra.

Junto às brincadeiras, a artista também aproveita para falar sobre a importância do acesso à diversão para todos, incluindo questões de ordem social, racial e de gênero e ressalta que esse movimento é feito na apresentação realizada de maneira aberta, gratuita e em espaço público. Vale dizer que esse espetáculo descrito ocorreu na Zona Noroeste de Santos, local afastado do Centro e das áreas onde há maior concentração de atividades e instituições culturais ou artísticas no município de Santos-SP.

Sobre a acessibilidade da diversão e a possibilidade de alcançar mais pessoas em ambientes públicos e abertos, Juliana Bordallo ressalta em entrevista que a rua tem para ela um caráter democrático. Ao ser perguntada sobre como se sente ao apresentar na rua e se tem diferença entre se apresentar na rua ou em outros espaços, a artista responde que:

Tem total diferença. A rua para mim é o lugar mais democrático que tem. [...] Nossa, é um fazer artístico totalmente pensando na democracia. Eu acho que é o exercício total da Democracia, quando a gente está na rua. É acessível a todos, não tem distinção de raça de etnia de estratificação social, não existe distinção. Então, pra mim, rua é um lugar mais incrível de se apresentar. [...] É diferente sim. Primeiro porque, é claro, recurso. Se você chega num teatro você tem acesso a tudo, a tudo que é técnica. As pessoas chegam

e elas sabem que elas vão ali, silenciar, assistir e contemplar. A rua não tem isso. Você vai lidar com o bêbado que passa, com o cachorro que te chinha, com o carro de som que fica parado. [...] Então você lida com tudo, com todas as adversidades, assim... Então eu acho isso muito bom, porque eu acho que exercita também a nossa escuta. Porque também não dá para essas coisas acontecerem na rua e a gente não utilizar, sabe? Tipo, fingir que não tá acontecendo... Ah, passou tudo aí finge que ele não tá ali. Você precisa colocar ele no espetáculo, né? O cachorro te chinchou, você tem que usar aquilo na cena, né? Não dá pra você não... Ele tá tentando mijar no cenário, né? Você tem que tirar ele dali [risos]. Não tem o que fazer. Então você tem que jogar com tudo isso. [...] Mas para mim é isso... Assim... É o espaço do exercício da Democracia, sabe? (Juliana Bordallo).

Destacamos, portanto, duas semelhanças entre a argumentação de Juliana Bordallo e as observações feitas no espetáculo da palhaça Meleca: 1) A falta de controle da plateia e do espaço, que colabora para a participação da plateia no jogo e na criação artística; 2) a manifestação da importância da acessibilidade da arte para todos e a relevância da rua nesse movimento.

Em relação à acessibilidade e participação democrática que a apresentação de rua evoca, Yvie Tinoco reitera na entrevista, sua postura aberta para a contribuição de diferentes atores em suas cenas: *“No meu picadeiro tem espaço para todos os bêbados, tem espaço para todos os cachorros e todas as crianças e eu faço questão de dar palco para todos.”*

Nas brincadeiras circenses de números e espetáculos observados durante a pesquisa, a cultura e a linguagem são mobilizadas para a construção de possibilidades de ser e de mundo. Hall (2006), ao argumentar sobre a formação de uma identidade nacional, discorre sobre o fato de não nascermos com ela, como parte de nossa natureza essencial. Essas identidades nacionais, segundo o autor, são formadas e transformadas no interior da representação, ou seja, da cultura, língua e instituições culturais, tais como o sistema de educação.

Um jogo, no sentido circense, não tem o mesmo poder de formação de uma identidade nacional descrito por Hall, assim como no sistema de educação ou da Língua Portuguesa, mas faz parte da cultura que compõe as representações, formando e transformando a identidade (nacional, local ou regional). Ao brincar com a plateia, artistas podem reforçar ou romper com discursos que são produzidos e reproduzidos.

O poder que as manifestações artísticas têm de educar e mudar hábitos é algo utilizado, inclusive, por órgãos da Administração Pública do Estado. Por exemplo, a artista circense Juliana Bordallo relata em entrevista que já trabalhou em campanhas da Companhia de Engenharia de Tráfego de Santos que buscavam promover a conscientização das pessoas em relação à cultura de trânsito:

Foram ações pontuais, dentro da CET. A CET precisa dar uma informação, então contrata a gente pra gente fazer uma ação, uma cena no semáforo conscientizando [...] eu fiz bastante quando começou a aqui em Santos a coisa do da faixa viva, né? Precisou ter um trabalho de conscientização pra galera entender o que que era a faixa viva. Então a gente fez ações em vários semáforos da cidade. Um mês inteiro fazendo uma intervenção nos semáforos, né? Quando também teve a coisa do álcool zero. Já não tinha mais o mínimo, foi zero. A gente também foi pros semáforos (Juliana Bordallo).

Reconhecemos, portanto, que as manifestações artísticas podem atuar no sentido de mudar hábitos e transformar a cultura. Buscando compreender de que maneira esse desejo pela transformação, a partir das ações culturais, estava presente entre os artistas com os quais pesquisei, inseri perguntas nas entrevistas em que os artistas conceituavam o que entendiam por arte, quais eram os temas que gostavam de apresentar ou um momento marcante de suas apresentações.

No roteiro de entrevistas, ao fazer a pergunta, pedia para que discorressem sobre o conceito de arte. Flavi Lima, apontou para a função da arte que permite:

Trazer reflexões e também se fazer sonhar [...] Eu gosto muito dessa da arte como uma ferramenta para isso, né?! Para imaginar novos mundos possíveis, porque quando a gente para de sonhar a gente para de [...] a gente se acomoda no que tá, né? Primeiro pra gente manifestar uma outra realidade, a gente tem que conseguir imaginar uma outra realidade, né? Se a gente acha que tudo tá pronto, tudo tá dado nunca vai mudar então acho que esse papel da arte também, como mexer com Imaginário, com a criatividade, poder possibilitar o momento de suspiro na vida das pessoas, poder despertar essa criança interior que a gente muitas vezes nega e a maioria das vezes ela é ferida, né? Então poder trazer isso e imaginar outras possibilidades possíveis, ao mesmo tempo denunciar essa realidade e imaginar outra coisa possível, eu acho que é uma ferramenta de conexão entre pessoas e de desenvolvimento humano [...] as pessoas sempre saem afetadas de alguma forma, né? (Flavi Lima).

Em outras palavras, Flavi Lima justifica sua atuação como artista, dando importância ao trabalho como ferramenta de transformação social e argumentando que a arte é capaz de: 1) Imaginar ou criar mundos possíveis; 2) Despertar a criança interior; 3) Estabelecer conexões entre as pessoas. É interessante notar também que essa perspectiva só é válida por acreditar que a História é passível de transformação, construção contínua, fomentada pela cultura e, portanto, alimentada pelo trabalho artístico desenvolvido, como o relato de Flavi Lima ressalta.

Relacionando a interpretação acima à crítica de Benjamin (2012) ao teatro épico de Brecht, que trouxemos nesse texto, percebemos que, para os sujeitos entrevistados, o palco, sobretudo na rua, é uma instância moral, onde são representadas as condições para que se construam ou questionem valores e isso só é possível porque os espetáculos não se limitam a

transmitir conhecimentos, mas também atuam no sentido de produzi-los, junto àqueles que o acompanham.

Jogando com palavras, situações e mobilizando afetações nas plateias, artistas criam mundos possíveis para si e para outrem, provocando encenações satíricas de um acontecimento que as pessoas podem reconhecer como rotineiro e que evoca a reflexão sobre o que ordinariamente é reproduzido. Exemplifico com anotações dos diários de campo:

Uma criança da plateia participa da cena, fazendo dupla com a palhaça Quintina, que está à procura da palhaça Beneta. Beneta vai para trás da coxia e volta vestida com um terno e um chapéu, perseguindo e assustando Quintina e a criança. A palhaça incentiva a criança a gritar “não” e diz que tem que gritar e o personagem precisa respeitar, ainda pede para falar três vezes porque ele não entende. A palhaça Beneta, então pede desculpa e diz que era apenas uma brincadeira, retirando o figurino masculino.

[...]

No espetáculo, brincam com conceitos como “lugar de fala”, criando um círculo no picadeiro em que as pessoas podem falar e, quando estão fora dele ficam mudas. Quando estão fora do círculo encenam que perderam a voz e, dentro dele, tagarelam. Observo a plateia e percebo que o espetáculo parece agradar diferentes públicos. Alguns parecem rir por compreender essa referência e a confusão, outros apenas riem dos trajetos e das trapalhadas de Praiaces. (Movimento de Praiaces).

O relato acima transcrito é de uma apresentação do Movimento de Praiaces, realizada no Centro Cultural Raul Cortez, em Mongaguá-SP, em que o jogo descrito causa riso, mas também propõe maneiras de agir e questionamentos sobre situações de opressão. Pelos grupos e artistas com que tive contato, esses jogos incluíam, na maioria das vezes, questões de gênero, orientação e identidade sexual.

A cena ilustra a pessoa que não é respeitada em relação aos seus desejos, e que, não raras as vezes, tem o direito de decidir suprimido ao ser induzida ou forçada a agir contra a sua vontade. Trata-se de uma reflexão relacionada às questões de gênero, representada, neste ponto, pela máxima “Não é não!”, constantemente enfatizada por movimentos e campanhas feministas.

Em situações reais, fora da encenação do palco, esse tipo de acontecimento pode gerar um impacto negativo e profundo na vítima da situação opressora, ao passo que, em cena, a representação da situação provoca riso, entretendo a partir de gestos exagerados. Mais uma vez, encontramos nessas encenações traços semelhantes ao que Benjamin observa no teatro épico, apontando que:

[...] Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, mesmo que sejam de revolta, mas muito mais de aliená-los sistematicamente, pelo pensamento, das situações

em que vive. Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações do diafragma costumam oferecer melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é exuberante ao dar ocasião para o riso (Benjamin, 2012, P. 144).

O despertar para uma reflexão sobre uma situação corriqueira, que reproduz opressões estruturais da sociedade moderna, tem como ponto de partida o riso e a arte circense, que adequa seus gestos e vocabulários a diferentes públicos, demonstrando capacidade ampla de dialogar com pessoas diversas, sobretudo no âmbito etário. Ao jogar com brincadeiras, números de habilidades corpóreas que impressionam (malabarismo, contorcionismo, equilibrismo, entre outras) artistas também encenam, dialogam com o público e interagem, produzindo possibilidades de ser e estar no mundo.

Para dialogar com o público em um espaço aberto, no entanto, o artista precisa formar uma plateia, fazendo com que ela se interesse e permaneça naquele local. Portanto, é necessário o desenvolvimento de habilidades específicas que atraiam a atenção. A artista Yvie Tinoco, assim como boa parte dos artistas circenses que conhecemos durante a pesquisa, tem conhecimento e habilidades de acrobacias de solo e aéreas, malabares, dança e música. No entanto, foi na palhaçaria que descobriu um recurso positivo nesse sentido de fixar a atenção das pessoas na rua:

Eu sentia falta de contar história, sabe? De criar essa relação [...] O circo de rua, você precisa fazer com que as pessoas fiquem ali, permaneçam, às vezes 40 minutos no seu espetáculo. Então, como criar essas relações e tudo mais? E eu sinto que foi através da palhaçaria que eu encontrei esse lugar [...]. A palhaçaria foi onde eu conseguia reunir também essas habilidades, mas poder criar laços e trazer narrativas, poder interagir com o público de maneira mais livre (Yvie Tinoco).

Ao investigarmos o jogo, a comunicação, concluímos que é necessário que o artista “fixe” a atenção da plateia, para que ela se comova a contribuir com a cena. Yvie Tinoco reflete também sobre como esse jogo é afetado pela maneira como o artista se apresenta, por sua entrega e intensidade. Novamente, a questão do jogo é enfatizada como uma troca entre quem propõe e quem acompanha:

E, apesar dessa comunicação ser essencial pro fazer artístico, de ter essa interlocução, alguém que recebe, eu acho que ela só se torna interessante para o outro se quem tá fazendo tá interessado no que tá dizendo. Tá legitimamente com tesão naquilo, sabe? É... A presença, o tesão, o interesse, a curiosidade tem muito a ver com a arte. E ser algo mobilizador, não necessariamente panfletário, né? E de produzir afetos. Eu acho que a arte, ela produz afetos. Então... E é totalmente inútil, né? No que diz respeito a uma sociedade capitalista que visa aí que tudo seja produzido com um fim, com resultado, com

uma meta. Então, eu acho que a arte ela é inútil para esse sentido capitalista de pensamento patriarcal atual que a gente vive então e isso por si só já transgressor por si, só já é revolucionário. Então, você poder trabalhar com o ócio, poder trabalhar com o que não necessariamente vai te trazer um resultado a priori, né? Ter esse interesse desinteressado, eu acho que se trata do da arte tocar e ser tocada (Yvie Tinoco).

É necessário apontar: produzir possibilidades de ser e estar no mundo tem um sentido diferente de representar ou encenar essas possibilidades, pois a produção é composta na interação com o público. Como dito antes, essa característica é intensificada pelo palco onde a atividade artística acontece. Nos espaços públicos, sobretudo na rua, a participação espontânea do público incentiva a criação dessas possibilidades e complementa a criação do artista. Para que isso ocorra, como Yvie Tinoco ressalta, o artista deve acreditar no que está fazendo ou dizendo, deve se colocar num movimento de entrega.

Os trabalhos de campo permitiram observar esta questão da participação do público na criação cênica, bem como a produção consciente desta dimensão reflexiva nos espectadores, especialmente enquanto destinatários do discurso motejador e, simultaneamente, agentes e objetos da criação de mundos e possibilidades a partir do riso. Juliana Bordallo, neste sentido, reflete sobre o papel transformador da comunicação artística:

Pra mim, é um veículo de transformação social. Assim, para mim é a minha comunicação com o mundo... É como eu consigo me comunicar, né? Tanto a arte, imagina, tanto arte quanto a educação, né? Também é um caminho que eu utilizo de comunicação, mas para mim, a arte é o maior veículo de comunicação. Assim, pra gente conseguir transformar... Por isso que dentro dos trabalhos que, hoje nesses 22 anos eu tive bastante trabalhos relacionados a entretenimento, mas os últimos seis sete anos para cá, eu venho levantando algumas pautas reflexivas nas dramaturgias nos espetáculos, justamente para realmente utilizar essa a arte como esse veículo de comunicação com a sociedade (Juliana Bordallo).

A narrativa da artista condiz com nossas interpretações dos dados produzidos em trabalhos de campo. Ainda nesse tema, Yvie Tinoco tem um entendimento semelhante sobre a arte ser uma ferramenta de comunicação. A artista parte de sua situacionalidade para desenvolver a resposta, ou seja, explica como seu pensar sobre a arte está diretamente relacionado a como ela vivencia o mundo, por meio de seu corpo e seu contexto social:

O que é o fazer arte sem falar do contexto que eu vivo, né? Numa realidade que eu tô inserida que é no Brasil, no Estado de São Paulo, que eu sou uma mulher branca de classe média, eu acho que tudo isso perpassa o meu entendimento sobre o que é arte e também as referências que eu tive ao longo da vida e o incentivo que eu tive. Esse privilégio de poder escolher fazer arte, viver disso sem nenhuma interferência ou nenhum polimento, né?! [pausa da entrevistada para tomar água] então, para mim... Arte, ela tem a ver com

tudo que é essencialmente humano, que vem da [...] do que a gente legitimamente deseja comunicar. Eu acho que arte tem muito a ver com transmissão, com comunicação, com troca. E assim como a cultura, né? Eu entendo um pouco arte como uma... Uma parte importante da Cultura (Yvie Tinoco).

A artista, durante a mesma pergunta, traz outra reflexão: a arte faz parte de seu ser, sua maneira de ser e estar no mundo. Para Yvie Tinoco, a arte faz parte de sua essência e aproveita a pergunta para relatar como sua vida cotidiana e sua maneira de olhar para o mundo estão intimamente relacionadas aos processos criativos de sua personagem:

Você trabalha o tempo inteiro, porque você vai dormir pensando naquilo você acorda, você não tem um horário que você bate cartão para entrar e para sair do trabalho. Você vive. E, para mim, a arte se trata disso: de você viver a arte. Então, quando eu tô andando na rua a passeio eu vou reparar nos trejeitos de uma pessoa e aquilo vai estar ali na minha referência. Quando eu for construir ali um momento da palhaça ou algum personagem, alguma coisa. Então eu tô sempre coletando, tô sempre resgatando sensações, resgatando sentimentos, memórias e tudo isso vai para o meu trabalho de alguma forma, então é até um pouco cansativo [...] (Yvie Tinoco).

Durante a pausa da entrevistada, por se tratar de uma entrevista aberta e dialogada, estabeleci um paralelo entre esse aspecto do trabalho artístico e o trabalho docente como meio de prolongar o assunto. Como professora também agrego acontecimentos cotidianos, obras e notícias, aos materiais didáticos, às falas em sala de aula e vivo buscando, identificando e agregando essas referências cotidianas ao trabalho docente, ou seja, comento com Yvie Tinoco que sinto essa relação com a docência. A artista responde:

Eu acho que é gostoso, tem tudo a ver! E por isso são das áreas mais negligenciadas, porque são as que mais transformam o ser humano, mais humanizam as relações, mais conciliam, mais engrandecem mesmo o ser humano então isso não é interessante, a gente sabe que não é o interessante para continuar as coisas como estão e os poderes nas mãos de quem está e tudo mais (Yvie Tinoco).

Artistas entrevistadas descrevem a arte como ferramenta de comunicação, ou seja, uma maneira de expressar e criar inconformismos, sonhos, desejos, tendo como consequência intencional e consciente a transformação social. Como destacado no relato acima, há uma compreensão de que a arte possibilita o questionamento e a transformação, e há o reconhecimento de que há uma desigualdade de poder nas relações sociais.

Essa noção de desigualdade de poder nas relações sociais é oportuna ao entendimento de conceitos geográficos que priorizamos no desenvolvimento da pesquisa. Isto é devido ao

reconhecimento da diferença de poder nas relações sociais permite o entendimento das maneiras pelas quais o espaço é constituído e, ao tratar do espaço como processo, como *devir*, reconhecemos também a transformação contínua de sua constituição, por ser entendido como genuinamente aberto às possibilidades.

[...] O argumento é que, para a conceitualização de espaço/espacialidade, é crucial o reconhecimento de sua relação essencial com e de sua constituição através da coexistência da(s) diferença(s) - a multiplicidade, sua habilidade em incorporar a coexistência de trajetórias relativamente independentes. Trata-se de uma proposta para reconhecer o espaço como a esfera do encontro, ou não, dessas trajetórias - onde elas coexistem, afetam uma a outra, lutam. O espaço, então, é o produto das dificuldades e complexidades, dos entrelaçamentos e dos não-entrelaçamentos de relações, desde o inimaginavelmente cósmico até o intimamente pequeno. O espaço, para repetir mais uma vez, é o produto de inter-relações (Massey, 2004, p. 17).

Caso exista a coexistência da diferença e o espaço é produto das inter-relações, reconhecemos que essas inter-relações que constituem o espaço ocorrem em um contexto de uma diferença de poderes, em que alguns são dotados do controle e outros da subordinação ou da indeterminação, quando consideramos as relações entre o global e o local. É o que a autora descreve como Geometrias do poder, ou seja, a diferença de poder de controle das mobilidades e das comunicações no mundo atual (Massey, 2000).

Apesar dessa atuação desigual na constituição da espacialidade e do espaço, seja por questões de classe, gênero ou raça, a definição desses conceitos traz também a ideia de tempo e espaço abertos às possibilidades. Para nós, o espaço está em processo de transformação e seu futuro não é dado ou previsto, ou seja, não há uma pré-determinação de que as assimetrias de poder entre classe, gênero ou raça serão invariavelmente superadas pela história ou de que serão conservadas.

Desenvolver os trabalhos de campo junto aos artistas e acompanhar seus trabalhos com maior intensidade e de maneira sistemática permitiu observar suas atividades que continuamente atuam na transformação do espaço e da espacialidade, sobretudo no reconhecimento das assimetrias nas relações de gênero e no desenvolvimento de cenas e discursos que atuam no sentido de subversão de uma estrutura machista, patriarcal e heteronormativa.

6. O JOGO CIRCENSE E A (RE)CRIAÇÃO DA MULHER

Em meio a um encontro de Praiaces, em agosto de 2022, após realizarmos um relaxamento e aquecimento, iniciamos os jogos pela "brincadeira da cadeira", que pode ser feita também com outros objetos. A brincadeira consiste em imaginar e utilizar o objeto para representar qualquer outra coisa, encenando com ele.

Nessa brincadeira, os artistas presentes imaginaram a cadeira como sendo alguma outra coisa para exercitar a criatividade e a atuação, representando animais e objetos, como touros, guitarra, *skate* ou carrinho de bebê. Dentre essas representações e encenações, a que mais me chamou atenção foi a do carrinho de bebê, a qual relatei em diário de campo:

Juliana Bordallo empurrava a cadeira pela sala de ensaios, como quem levava um carrinho de bebê. Tinha os ombros caídos, postura frouxa e semblante cansado. A artista, por meio de suas expressões faciais e corporais, interpretava uma pessoa exausta. Em determinado momento, dizia para alguém com quem contracenava imaginativamente: “Sim, são trigêmeos”, expressando certo desprazer, que ironizava a idealização da maternidade presente no imaginário social.

Esse momento de exercício de criatividade e encenação, observado no encontro de Praiaces e relatado em diário de campo, causa uma quebra de expectativa pela mobilização das habilidades cênicas da artista. Essa quebra de expectativa direciona o espectador ao riso, mas também o coloca em movimento de reflexão. Por que a mulher não está feliz em ter trigêmeos? O que esperávamos dessa mulher?

A expectativa que temos sobre as atitudes de uma mulher tem a ver com a idealização no imaginário social de uma boa mulher ou uma boa mãe, a qual deveria estar feliz com seus três bebês. A cultura, por meio da religião, literatura, cinema e entre outras, historicamente formou ou reforçou estereótipos de gênero: a boa esposa ou a boa mãe.

“A atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo” constroem uma identidade social da mulher, como abordado por Saffioti (1987, p. 8) e a sociedade delimita “os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem”. Nesse sentido, a ordem na residência, a socialização dos filhos e a preparação das gerações mais jovens para a vida adulta são tarefas atribuídas às mulheres. Apesar de não ser um processo natural, ela passa a ser naturalizado, ou seja, é atribuído à natureza do sexo feminino.

Essa naturalização de uma identidade que é social e culturalmente construída age no sentido de legitimar a supremacia do homem na sociedade, pois máscara os processos de formação dessa identidade e atua como uma “profecia auto-realizadora”. De tanto sermos acostumadas a ver e ouvir que o lugar da mulher é em casa, mais especificamente na cozinha, ou que somos mais responsáveis pela educação dos filhos, passamos a cumprir e reforçar esses papéis de gênero, pela pressão exercida pela mídia, pela família e outras instituições.

É nesse sentido que falamos de criações e recriações da ideia de mulher a partir do jogo circense entre artista e espectador. A cultura, que é responsável pela criação dos ideais e estereótipos de gênero, também pode promover um questionamento desses ideais e estereótipos, assim como fez Juliana Bordallo na encenação, ao subverter a reação esperada de uma mulher que concebeu três filhos simultaneamente.

A cena produzida pela artista nesse encontro se relaciona, de certa maneira, com sua trajetória de vida e sua experiência de mundo como mãe e mulher. Em entrevista, Juliana Bordallo comenta sobre como a maternidade interferiu em seus trabalhos artísticos:

Em 2015, eu tenho meu segundo filho e a gente tava com dois festivais para fora do Brasil... É... Agendados eu não pude ir. Eu entrei numa deprê assim... Horrerosa. Assim... Puerpério horreroso, me sentido muito... Ah... ‘Não quero parar’. A Cia já tava no momento de muitas viagens e para fora do Brasil. A gente todo ano tava indo pra fora do Brasil. E eu fiquei assim falando... ‘Nossa! E agora?!’ Eu vou ter que parar tudo de novo assim, né?! Pelo menos esse tipo de coisa distante, né, que eu tenho que ficar mais tempo fora [...] aí eles, o P. e o P., tavam num festival, que eu não pude ir, que era para eu estar e não fui [...]’ (Juliana Bordallo).

No diálogo com a artista, percebemos que a questão da maternidade atravessa diretamente sua corporeidade, sua construção como artista e como pessoa, pois é citada na narração de sua trajetória artística como um momento de interrupção de atividades e de dificuldades para estar presente nos festivais dos quais a companhia participava. A artista também relaciona esse período de afastamento das atividades artísticas ao mal-estar emocional, tal como a mãe de trigêmeos aparentava estar decepcionada no exercício de palhaçaria.

Isso não significa que a artista ou nós apontamos a maternidade essencialmente como um problema, mas percebemos, pela encenação e pelo relato, que é necessário olharmos para essa questão a fim de compreender que elas têm consequências nas vidas das mães e que essas consequências materiais, tais como o excesso de responsabilidade e cansaço, o afastamento de

atividades das quais gostaria de participar, as diferenciam de outras pessoas. Essas questões da maternidade são discutidas por Beauvoir (2019) em “O segundo sexo”.

No mesmo livro, a autora discorre sobre a necessidade de falarmos sobre as relações de gênero levando em conta a liberdade, ao invés da felicidade, pois esta é impossível de ser medida, enquanto a liberdade parte do princípio das oportunidades concretas dadas aos indivíduos. As oportunidades concretas ou a liberdade são afastadas da mulher ao exercer sua função materna, tanto por limitações biológicas quanto pelos contextos histórico-sociais (Beauvoir, 2019). Sendo assim, o desapontamento da artista é analisado pela maneira como esse evento alterou sua relação com o mundo, deixando de criar, produzir ou compartilhar seu trabalho.

[...] A perspectiva que adotamos é a da moral existencialista. Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência em “em si”, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição de outro. Pretende-se torná-la objeto, volta-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? Que caminhos lhe são abertos? Quais conduzem a um beco sem saída? Como encontrar a independência no seio da dependência? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar? São essas algumas questões que desejaríamos elucidar. Isso quer dizer que, interessando-nos pelas oportunidades dos indivíduos, não as definiremos em termos de felicidade, e sim em termos de liberdade (Beauvoir, 2019, p. 26).

É a partir da diferença de relação com o mundo que Beauvoir analisa o homem e a mulher. O homem é um ser que não se vê preso às limitações biológicas ao conquistar o mundo, porém a mulher foi, historicamente, desprovida desse ímpeto, o que prejudicou as possibilidades de transcendência e de realização. É esse sentimento, de impossibilidade de realização de um projeto que observamos nas falas da artista, o que de maneira alguma questiona a sua felicidade ao exercer a maternidade.

Uma observação interessante que aponta para a superação da imposição de um limite para as mulheres foi realizada no 6º Retiro Malabarístico, durante a oficina “Expansão Sensorial e Malabarismo” ministrada por Marcelo Mamute. Uma mulher artista participou da oficina junto ao

seu filho. A oficina estava sendo realizada no Teatro de Arena de Araraquara-SP e, quando a criança se aproximava da extremidade do palco ou estava em uma situação de possível perigo, as pessoas presentes se responsabilizavam coletivamente pelo cuidado com a criança, redirecionando sua atenção ou brincando com ela e, conseqüentemente, afastando-a da situação de risco. Atentamos para essa observação por se tratar de uma postura de grupo que atua no sentido de permitir que a mulher se integre ao evento e exerça as atividades que tem interesse, a partir da solidariedade coletiva para com a maternidade.

Uma das questões motivadoras do diálogo, durante a entrevista semi-estruturada, buscava compreender melhor quais eram os temas que os artistas gostavam de abordar em suas apresentações. Ao responder essa questão, Juliana Bordallo reafirma o que havia notado em nas cenas observadas e relatadas:

Eu trato muito hoje do feminismo, da diversidade, falo da diversidade, falo da maternidade. Eu agora também fui contemplada no Proac para montar um espetáculo com os meus filhos, chamado “Circo na praia”, que é o dia na praia de uma mãe solo e dois filhos. Gente, cês não sabem o caos que ir na praia sozinha com duas crianças... É... Dá vontade de não ir, sabe? Então é então eu gosto de tratar dessas pautas assim sabe família, mas muito relacionado claro a quem eu sou. Só que entendendo que esse riso é transgressor, né? Como que a gente ri juntas disso, né?! E não ri dele. Não é um riso depreciativo também que é uma coisa que a gente é muito educada a ter, né?! Acho que a palhaçaria clássica é muito depreciativa, então eu entendo o riso num outro lugar também. Então as minhas narrativas hoje vão muito para esse lugar. Faço outros espetáculos que são de entretenimento, eu atuo com outras pessoas, mas o que eu produzo hoje vai para um lugar muito de empoderamento em algum sentido (Juliana Bordallo).

Para aprofundar o relato da artista a respeito desse tema, menciono em entrevista aquela atuação que me marcou durante o encontro de Praiaces, quando Juliana Bordallo atuou com o carrinho de bebê. Comento que lembrava da cena e que no momento associei a uma abordagem inesperada e incomum da maternidade. A artista responde:

Eu falo que quem inventou o bordão ‘Ser mãe é padecer no paraíso’ foi um homem... Que não é! Nenhuma mãe padece no paraíso. Não é verdade. É um horror. O nosso dia a dia é um horror. É muito cansativo, é desgastante. É que para o homem é um paraíso mesmo. Você chega em casa, tem dois filhos te amando ‘Ai que saudade, você ficou o dia inteiro fora’ e a mãe tá lá acabada, destruída. Ainda mais hoje, né? Que também trabalha. Trabalha, chega em casa, cuida do filho e aí o cara chega ‘Ai, que delícia! Cheguei, minha família tá toda a minha espera com os braços abertos, né? Então não é padecer no paraíso. A maternidade real não padece no paraíso (Juliana Bordallo).

É interessante como Juliana Bordallo utiliza essa sua experiência de mundo, como mulher e mãe, para motivar sua criação artística, a fim de (conscientemente) comunicar sobre a situação da mulher-mãe no mundo moderno, a qual foi abordada por Beauvoir (2019), até mesmo provocando um movimento de superação do ideal de maternidade no imaginário do espectador, ao mesmo tempo em que o entretém e diverte, por meio do jogo da palhaçaria.

O bordão, mencionado pela artista, é analisado por Saffioti (1987) como revelador do masoquismo contido na educação da mulher, assim como outro dito popular: “Mulher gosta de apanhar”. A autora utiliza esses exemplos para argumentar sobre a vitimização e a resignação, presentes na educação e socialização da mulher, que castram a possibilidade de a mulher ter prazer.

Podemos associar a discussão de Saffioti (1987) à de Beauvoir (2019), uma vez que o prazer está associado à liberdade, às oportunidades concretas que são dadas à mulher. Ao propagar reflexões que contestam a identidade social da mulher ou o imaginário de um ideal de mulher, a artista se envolve num projeto de transcendência, no sentido de ser portadora de um projeto de transformação social.

No entanto, o jogo também pode atuar no sentido de perpetuar estereótipos, preconceitos ou violências. Um exemplo disso é o que Juliana Bordallo pontua em seu depoimento, quando reflete sobre os apoios que recebe ou deixa de receber dentro do circuito circense e relata o desinteresse dos colegas na palhaçaria feminina:

“[...]porque dentro do circo eles vão vendo que é coisas que eles fazem, né? Eles praticam aí como é que fica? Da um baque, né? Mas quem disse que a gente gosta de ser chamada para ser voluntária e ganhamos um falo de bexiga? Quem disse que eu quero ser chamada de voluntária para ganhar um selinho do palhaço? Ou que eu quero que ele grude a mão dele na minha, no meu cabelo, que prendeu porque ele é enrolado? Quem falou que eu acho graça disso? Não sou obrigada, entendeu? A gente não é obrigada a ver sempre uma narrativa falocêntrica. Não me atrai em nada. Nem de falo eu gosto. Então eu acho que é isso, essa visão conservadora que eu acho que o circo também tem” (Juliana Bordallo).

Como faz parte da sociedade, o circo acaba por reproduzir estereótipos de gênero que existem e são naturalizados nessa sociedade, perpetuando ideias machistas. Juliana Bordallo questiona esse aspecto conservador e ressalta seu posicionamento contrário às naturalizações dos estereótipos de gênero e violências, as quais persistem em alguns meios circenses. A artista ainda ressalta que os corpos femininos aparecem no circo com maior frequência em acrobacias, de solo

ou aéreas, e outras práticas que servem para “embelezar” o espetáculo e não para brincar com o ridículo, que é um atributo da palhaçaria.

A propagação de “piadas” que reproduzem violências e estereótipos de gênero, bem como o apagamento dos corpos femininos no circo, são consequências da construção história e social do circo, que se formou no uma sociedade machista e patriarcal e, portanto, tem aspectos que refletem seu processo de formação.

Como discutimos anteriormente, existem estereótipos de gênero e identidades sociais associadas ao homem ou à mulher, as quais reforçam uma ideia de inferioridade e passividade da mulher, enquanto que o homem é visto como detentor do poder de criar e pensar. Na história do circo, a mulher passa por processo semelhante, pois também faz parte de uma família patriarcal e precisa cuidar do lar, da família e da educação dos filhos.

Ermínia Silva, circense e pesquisadora, tem uma importante produção memorialista sobre o circo no Brasil. Em “Respeitável público... O Circo em Cena”, a autora descreve a rotina das trupes circenses brasileiras do final do século XIX até meados do século XX e ao tratar do circo-família, ressalta que:

A divisão sexual dos papéis não se diferencia da clássica representação patriarcal na qual o homem é o chefe e o que irá, na maioria das vezes, tratar tanto dos assuntos externos da família, como os da companhia; a mulher será a geradora de filhos e a que dará conta de todos os cuidados domésticos (Silva; Abreu, 2009, p. 84).

Ao mesmo tempo em que era moldada pelo modelo patriarcal de família, o papel da mulher na família circense apresentava também uma singularidade: “Ela, desde que nascia, era preparada para realizar uma atividade, que requeria mais que o cumprimento de sua jornada de trabalho “como mãe e doméstica”: ela seria uma artista de circo à noite” (Silva; Abreu, 2009, p. 84).

Homens e mulheres circenses eram marginalizados na época pelo o que a autora chama de os “de fora”, ou seja, as pessoas das cidades pelas quais o circo passava. Homens eram estereotipados como vagabundos e mulheres como prostitutas. O olhar constante de julgamento e vigilância sobre o grupo social circense recaía ainda mais sobre as mulheres:

[...] as mulheres se referiam às rígidas regras morais a que estavam subordinadas no espaço do circo-família sob o ponto de vista das relações patriarcais constituídas, que “exigia” da mulher do circo o mesmo comportamento “exigido” pela sociedade “dos de fora”. Era preciso que se comportassem de forma a demonstrar sempre que tinham “muita moral”.

Fora de seu território a mulher circense era vigiada não só pelos moradores da cidade, como também pelos seus próprios companheiros (Silva; Abreu, 2009, p. 149).

A autora nos mostra nesses trechos que a mulher circense passava, no contexto estudado, por uma pressão social para que se subordinasse às regras morais da sociedade do mesmo período. Ainda que dançasse ou exibisse seu corpo durante os espetáculos à noite, sofria uma vigilância moral para ser tratada como uma mulher “de valor” pelas pessoas “de fora” e “de dentro” do circo. Nesse sentido, o circo-família se utilizava do corpo da mulher para atrair espectadores, mas sua sexualidade devia se manter velada e submissa à moral vigente.

Outro aspecto importante para compreender a formação histórica e social do circo é a aprendizagem. No circo-família, os mais novos aprendiam as técnicas e valores junto com um mestre mais velho. Assim, romper com os papéis artísticos geralmente atribuídos às mulheres não é uma tarefa simples, uma vez que eles foram por muito tempo ensinados por e para homens.

Para as mulheres chegarem até a palhaçaria feminina, foi necessário romper com a ideia de que o saber é masculino. Em outras palavras, por muito tempo a palhaçaria era passada de pai para filho no âmbito do circo tradicional. Ou seja, o conhecimento era detido pelos homens patriarcas que o transferiam a seus filhos homens, que herdavam a missão de continuar a arte do palhaço e manter vivo o circo. Com o enfraquecimento do chamado circo-família, o saber circense não pôde mais ficar restrito ao picadeiro. Aos poucos, esses saberes e práticas passam a ocupar também os teatros, as ruas, universidades e diferentes espaços de formação. Embora, as artes circenses tenham se pulverizado, pelo fato de não existirem mulheres palhaças, o ensino da arte de fazer palhaçada estava nas mãos dos mestres, ou seja, palhaços consagrados (ou não) que ensinavam seus conhecimentos, construídos ao longo de anos de prática como palhaços (Fonseca, 2022, p. 53).

A mulher tem conquistado novas posições no cenário circense, sobretudo com o desenvolvimento da palhaçaria feminina e/ou feminista. A pesquisa e atuação de movimentos, como de Praiaces, contribui para esse fenômeno. Juliana Bordallo narra, em entrevista, como foi seu encontro com a palhaçaria feminina:

O P. e o P. tavam no festival que era para eu estar e eu não fui. E aí eles [...] teve uma reunião da Rede de Mulheres Palhaças do Brasil. Aí eles ficaram lá de butuca ouvindo, viram que tinha revista da Michelle Silveira, compraram todas e me trouxeram de presente. Falaram 'Ju, tem mulheres se juntando pra falar de palhaçaria feminina. Cara, eu acho que nesse momento que você tá desse jeito, é com essas meninas que você tem que se juntar e entender o que é isso dentro de você'. E aí foi um... Um abriu minha mente, assim... Sabe? Nossa! Que massa, assim... E aí eu fui, já cacei todas que tinham na revista, procurei elas, peguei o telefone, fui ligando para entender o que que era aquilo. E ali mudou meu minha trajetória e tal. Esse foi um divisor de águas do meu trabalho, sabe? Uou! É isso! Eu quero fazer isso! Assim, eu quero entender o meu trabalho com gênero com identidade. Eu quero entender que eu [...] Não é qualquer palhaçaria que eu quero

fazer... Eles brincam até que eles me perderam quando eles compraram as revistas pra mim, porque eu comecei a fazer menos trabalhos com eles, por conta que eu acabei fazendo outras coisas minhas, né? Trabalho muito com eles ainda, mas falam: 'Nossa que Bendita hora que eu te dei aquelas revistas (Juliana Bordallo).

A artista narra como tomou contato com a palhaçaria feminina que estava se mobilizando na época, no cenário circense brasileiro. É interessante notar como Juliana Bordallo se identificou com o trabalho que teve contato e o quanto isso influenciou sua trajetória posteriormente. Esse momento de despertar para outras possibilidades de fazer artístico também foi narrado por Flavi Lima em entrevista:

Dentro da Vila do Teatro e na Porto era muito a palhaçaria dos esquetes tradicionais. E aí não era nenhuma pesquisa mesmo. Era um rolê de repassar a coisa: 'É assim que faz'. E aí em Praiaces a gente já começava a refletir sobre as coisas, né? O porquê... Já começava a reescrever. Porque, enfim, os esquetes tradicionais elas são machistas, homofóbicas, gordofóbicas, né? É uma escrotidão assim, que reflete a sociedade daquela época, né? São coisas de mais de 100 anos. E aí a gente traz essa pesquisa de ressignificar essa dramaturgia sem perder a estrutura cômica. E é muito massa assim... E aí também na SP tive acesso à palhaçaria preta. Outro tipo de palhaçaria, né? Que vem da narrativa preta. Então foi o que mais expandiu meu olhar. E a SP é uma escola que trabalha nessa lógica de teatro de grupo. Então me senti muito em casa (Flavi Lima).

Iniciativas como essas narradas, buscam transformar a maneira de se fazer arte circense, principalmente na palhaçaria. Observamos movimentos nesse sentido em outros momentos da pesquisa, como nas apresentações das Inigualáveis Irmãs Cola, no 6º Retiro Malabarístico, evento que reuniu artistas em Descalvado/SP em abril de 2023.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, participei de eventos circenses que aconteceram em municípios da Baixada Santista. No entanto, acabei me deslocando para outros municípios no Estado de São Paulo para acompanhar eventos e atividades que contribuíram para a construção do trabalho como um todo, pois possibilitaram uma ampliação de meu repertório relacionado ao circo como um movimento sociocultural. Dessa maneira, estive presente em duas edições do Retiro Malabarístico.

O Retiro Malabarístico é um evento pequeno, que tem a capacidade limitada a 150 inscritos. Ainda que o nome enfatize a presença de malabaristas, o evento também contempla outras linguagens circenses, tais como: acrobacia aérea, acrobacias de solo, flexibilidade e palhaçaria e visa a “iniciação e capacitação de artistas circenses no Brasil” (Retiromalabarístico, 2023). Para isso, a programação conta com oficinas, apresentações e rodas de conversa e os artistas convivem

em um *camping* por cerca de quatro dias, onde participam das atividades diárias coletivas, como refeições e festas, as quais intensificam o companheirismo entre os participantes e favorecem o compartilhamento de técnicas e experiências.

As Inigualáveis Irmãs Cola realizaram apresentações nas duas edições em que estive presente. A dupla é composta pelas irmãs gêmeas Thais e Tatiane Cola, que são malabaristas desde 2007 e artistas de rua desde 2014. As artistas “[...] propõem a desconstrução de conceitos ultrapassados de nossa sociedade e, através de linguagem cômica, nos mostram como duas mulheres que parecem a mesma pessoa se aventuram em meio a uma sociedade machista” (Itaucultural, 2022). Para exemplificar essa atuação no sentido da desconstrução, descreveremos parte de uma das apresentações:

Em meio ao PocketShow do 6º Retiro Malabarístico, as Irmãs Cola pedem para que alguém da plateia se voluntarie, mas essa pessoa precisa ser *“Um homem, cis, hetero, branco, forte, corajoso” e ironizam classificando o sujeito descrito como “aquele que tá no topo da pirâmide, sabe?”*. Com o voluntário escolhido, as artistas posicionam o novo participante da cena no meio do palco, dentre as duas malabaristas, que apresentam truques de passes de clave, ou seja, trocam de objetos entre si. As claves de Thais e Tatiane cruzam linhas imaginária no ar, paralelas ao corpo do voluntário.

As artistas incentivam o público a gritar *“mais difícil”* para que evoluam para truques mais perigosos, aumentando o risco de que uma das claves atinjam o voluntário. Em determinado momento, As Inigualáveis pedem para que o sujeito se deite no chão e seus olhos são vendados com um sutiã. Com o voluntário vendado, as claves são trocadas por facões cenográficos. A malabarista se posiciona em pé, por cima do corpo dele, e começa a jogar malabares com os facões.

As artistas explicam que o sujeito poderá sair dessa situação após descobrirem se ele é ou não um *“cidadão de bem”* e, para isso, ele precisará responder três perguntas formuladas pelas irmãs. Thati continua em pé malabareando com os facões cenográficos, enquanto o homem encontra-se deitado entre seus pés. Thais explica que, dependendo da resposta, o facão pode ser derrubado. O jogo de perguntas é iniciado:

1) *“Lugar de mulher é: A) Na pia; B) No tanque; C) Aonde ela quiser”* e o voluntário responde *“Aonde ela quiser”*. E o público responde com aplausos à primeira resposta correta.

2) *“Tá no funk viu a gatinha falou ‘Vou lá pedir um beijo pra gatinha ou gatinho ou gatinhe, cê que sabe, cê faz o que você quiser. Aí chega na pessoa e a pessoa fala que não quer e*

pronto. *Que que ela quis dizer? A) Que sim; B) Talvez; C) Não é não*”. O voluntário responde “*que não é não*”, e o público reage com aplausos mais uma vez. Thais satiriza a situação comentando sobre quem não entende.

3) “*Qual das Inigualáveis Irmãs Cola sou eu? A Thati ou a Tata?*” Ele acerta, dizendo que é a Tata e a plateia aplaude novamente.

Na última pergunta, o riso se dá pelo fato de as Irmãs Cola serem gêmeas e Tata brinca que essa nem mesmo o pai delas sabe responder. As outras duas perguntas transcritas, no entanto, estão associadas a comportamentos e falas machistas: 1) As irmãs se apropriam em cena da problemática de naturalização da identidade social da mulher, que limita suas possibilidades de atuação aos afazeres domésticos, representados pelo lugar da pia ou do tanque e apresentam também a alternativa em que a mulher tem o poder/direito de escolha em sua relação com o mundo; 2) Mais uma vez, observamos uma cena que desenvolve a questão do desrespeito ao desejo sexual ou afetivo da mulher, representado pelas duas primeiras alternativa. A máxima presente em manifestações do movimento feminista “*Não é não!*” aparece novamente então, como a alternativa que resguarda o poder/direito de escolha da pessoa oprimida.

Retornando ao início do número, percebemos que as artistas pedem por um voluntário com características específicas: “*Um homem, cis, hetero, branco, forte, corajoso*”, atributos que não contribuem diretamente para a execução das tarefas realizadas no palco. Uma mulher trans lésbica da plateia poderia ficar em pé, deitar no chão e responder as perguntas. O direcionamento das artistas ao chamar pelo voluntário, no entanto, parece buscar um sujeito que simboliza o sujeito detentor de poder em nossa sociedade, que é, estruturalmente, macho, branco, rico, adulto, heterossexual e cisgênero (Saffioti, 1987).

Nesse jogo, As Inigualáveis Irmãs Cola corporificam o sujeito que, histórica e socialmente, é não-marcado e visto como “neutro”. Segundo Haraway: “Apenas aqueles que ocupam as posições de dominadores são autoidênticos, não marcados, incorpóreos, não mediados, transcendentos, renascidos” (p. 27, 1995). No entanto, ao ser descrito pelas artistas, o voluntário tem seu corpo situado no campo de forças das relações de gênero, raça e sexualidade, sendo tirado dele o privilégio de ser lido como um corpo “vazio”.

Os facões cenográficos provocam o riso da plateia, pois agem como um recurso de intimidação ao sujeito opressor, assim como a posição corporal do voluntário em relação à malabarista o coloca deitado por entre suas pernas. Esses recursos cênicos invertem um padrão

social: a mulher está em situação ativa e domina a cena, o homem-branco-cis-hetero está em situação passiva e é dominado.

A configuração que dos corpos em cena compactuam com o propósito de arte descrito por Flavi Lima em entrevista, que argumenta que ela serve “*Para imaginar novos mundos possíveis*” pois “*Primeiro pra gente manifestar uma outra realidade, a gente tem que conseguir imaginar uma outra realidade*”. Se a visão falsamente objetiva, apoiada em fatos biológicos da reprodução forjou uma ideia de passividade da fêmea perante o macho e a sociedade reforçou esse preconceito, a arte possibilita inverter os papéis para construir outras imagens e imaginários que visam “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (hooks⁸, 2019, p. 32).

Em outro momento, como Mestres de Cerimônia da Noite Libertária, as irmãs utilizam o palco para questionarem sobre a falta de pessoas trans e *minas* pretas sendo chamadas para contribuírem como mestres de cerimônia das Noites de Gala nas Convenções circenses. As Noites de Gala são conhecidas por apresentarem artistas de alto rendimento, ao passo que, as Noites Libertárias reúnem artes circenses que exercem a experimentação em cena ou que geralmente pautam questões políticas em seus números, sobretudo identitárias.

Por meio dessa fala, percebemos que a reivindicação não é pela reserva de uma “cota”, como um local ou momento para que artistas de grupos sociais subalternos possam se apresentar nos eventos circenses, visto que isso já ocorre com as Noites “Temáticas”, como no caso da Noite Libertária. Para além da conquista de um espaço nesse sentido, o questionamento das irmãs atenta para a ausência de pessoas que pertencem a grupos marginalizados nas apresentações de destaque em eventos circenses.

Notamos, portanto, que há uma disputa no movimento sociocultural estudado, liderada principalmente por grupos oprimidos e marginalizados, para que políticas de inclusão social e reparação histórica sejam desenvolvidas. Essas políticas são importantes para a equiparação de oportunidades entre pessoas marcadas (seja pelo gênero, raça ou sexualidade) e aqueles vistos como não-marcados pela sociedade, que possuem maior facilidade para estudar, pesquisar e apresentar suas criações artísticas.

⁸ bell hooks é um pseudônimo criado pela autora, em homenagem a sua avó. A grafia é mantida em letras minúsculas, em respeito ao posicionamento político da autora, contrário às convenções linguísticas e acadêmicas e que busca dar maior atenção ao seu trabalho, ao invés de sua pessoa.

Nesse mesmo evento, Laura Faleiros foi a primeira mulher Mestre de Cerimônia responsável pela apresentação de uma Noite de Gala em uma Convenção de Circo e fez questão de anunciar o fato histórico no microfone, ao começar sua performance. Ela ainda pediu para que os artistas presentes na plateia, que participam da organização de Convenções nacionais ou regionais, confirmassem o acontecimento inédito que presenciávamos. O fato narrado demonstra uma das lutas e a conquista das mulheres dentro do movimento circense. Observamos, portanto, que algum avanço tem sido alcançado no sentido da participação feminina no circo, para além das ocupações que visam “embelezar” um espetáculo.

Além de Mestre de Cerimônias, Laura Faleiros é multiartista graduada pela Faculdade Angel Vianna de Dança (FAV) e pela Escola Nacional do Circo – RJ (ENC) e tem contato com as artes circenses desde 2003. “Nos últimos anos estive na Bolívia, Suécia, Itália, Suíça e França para realizar pesquisa e apresentações na construção do seu espetáculo solo voltado para o espaço público” (Amalgama, 2024).

Uma Mestre de Cerimônias possui algumas responsabilidades ao apresentar uma Noite Circense. Dentre essas atribuições, ela é responsável por entreter o público entre um número e outro e “esquentar” a plateia no início do espetáculo. Uma das técnicas utilizadas nesse momento inicial é a de chamar diferentes grupos com os quais as pessoas se identificam para que façam barulho, por exemplo, na introdução de artistas em *shows*, um apresentador pergunta onde estão as pessoas de uma cidade ou “*cadê a torcida*” de certo time.

Para esquentar a plateia da Noite de Gala do 6º Retiro Malabarístico, a personagem de Laura Faleiros faz uma brincadeira parecida, porém, ao invés de times ou cidades, ela pede para que façam barulho aqueles que se identificam com cada tipo de artista circense: malabaristas, aerelistas, monociclistas e bambolistas. Os grupos respondem com palmas e gritos ao serem chamados pela Mestre de Cerimônias, que continua a brincadeira com “*Agora só as mães*” e elas manifestam suas presenças no evento. “*E só os filhos*” e a plateia responde com risos, gritos e palmas. Para finalizar o jogo, a artista convoca o último grupo “*Agora gostaria de ouvir só os boys lixos*”⁹ e o público reage com um breve silêncio, pela inexistência de pessoas que se identificam com a descrição da vez, seguido por gargalhadas e palmas.

⁹ O termo “boy lixo” é utilizado pela juventude para caracterizar homens que possuem comportamentos inadequados ao se relacionarem com mulheres, como a falta de responsabilidade afetiva ou sexual.

Por meio do jogo com a plateia, Laura Faleiros satiriza homens que tem comportamentos inapropriados com suas parceiras e expõe, de maneira irônica, a dificuldade que as pessoas tem de reconhecer suas atitudes inadequadas perante outras pessoas. A circense brinca com sua identidade e posicionalidade, dando abertura para um Circo que ri *com* as mulheres e suas dificuldades cotidianas e não *das* mulheres, como havia mencionado Juliana na entrevista ao discorrer sobre técnicas de palhaçaria que reproduzem as opressões de gênero, orientação sexual ou raça.

Descrevemos e interpretamos, nesse subcapítulo, os dados da pesquisa que atuam no sentido de romper com ideais sexistas de gênero e sexualidade. Detalhamos os números, relatos e apresentações que pudemos acompanhar durante o desenvolvimento da pesquisa de campo. Porém, há muitos outros grupos e artistas que caminham nessa direção. Notamos que as iniciativas para criar e imaginar possibilidades de riso feminino e feminista são fortalecidas pelo apoio que as mulheres encontram em uma rede de artistas circenses, as quais tem posicionamentos que podem ser reunidos para a ampliação da participação da mulher no circo, bem como o aprofundamento das possibilidades de subversão das relações desiguais de gênero por meio da atuação artística.

Para além dos grupos apresentados nesse subcapítulo, destacamos outros grupos e iniciativas circenses que tem a identidade de gênero feminina como destaque nas suas composições: Teatro da Mafalda, Trupe de Mulheres Esperança Garcia, Circo *di SóLadies*, Cia Armárias, Esse Monte de Mulher Palhaça e a construção da revista Palhaçaria Femina, que já está em sua 5ª Edição reunindo memórias e reflexões de mulheres palhaças do Brasil.

7. CORPO CIRCENSE MARCADO: INTERSECCIONALIDADE EM DEBATE

Na apresentação “Praiaces na rua” em Mongaguá-SP, observada em trabalho de campo no dia 10 de setembro de 2022, cada número do roteiro tinha uma ou mais pessoas que demonstravam uma centralidade no enredo. Essa função central era revezada ao longo do desenvolvimento da peça. Em determinado momento, Cafeína (integrante do grupo), toma essa função central e apresenta seu número, o qual integra elementos acrobáticos (parada de mão), malabarísticos (jogos com bolinhas e claves) e de equilíbrio de objetos.

Ao apresentar seu personagem para a plateia, composta por pessoas de diversas idades, Cafeína identifica-se como pessoa não-binária. Com uma linguagem acessível, adequada ao público que acompanha sua encenação, Praiaces abordam o tema da identidade de gênero com leveza e seriedade, explicando para todos presentes que o grupo, antes denominado Praiaças passou a se chamar Praiaces para incluir o corpo que encarna o personagem da cena.

Em outro momento de pesquisa, ao entrevistar Flavi Lima, artista que performa Cafeína, retomo essa questão observada em campo, que demonstra que o movimento entre mulheres passou a não dar mais conta das questões de gênero que emanavam entre participantes da cena circense. Flavi Lima conta sobre seu processo de identificação como pessoa não-binária:

Eu não conseguia mais colocar “Praiaça” no meu currículo, por exemplo, tipo, sabe? Eu não sou mulher. Eu já cheguei no grupo falando assim ‘Gente. Enfim. Quero falar para vocês que eu acho que eu vou sair do movimento porque eu não me identifico mais em ser mulher. O movimento é de palhaçaria feminina, nem coloco mais um currículo, enfim.... Eu cheguei meio que me despedindo assim, né? (Flavi Lima).

O fato relatado indica uma fissura no movimento, ao tratar da questão de gênero a partir de uma binaridade, a qual admite a existência de dois gêneros: homem e mulher sendo, este o sujeito oprimido e aquele o opressor. Nesse cenário, onde estaria Cafeína? Ao estabelecer um posicionamento como movimento circense feminino ou feminista, que busca subverter lógicas sexistas dominadoras e limitantes, o grupo exclui sujeitos que não se identificam como homens, mas também estão subordinados ao patriarcado e ao machismo.

Dentre as reflexões sobre binaridade de sexo e gênero, encontramos Judith Butler como uma das principais referências para compreender a questão. A autora, que desenvolve profundamente as problemáticas do sujeito e da representação, critica o feminismo em relação à

exclusão e limitação política ao supor que o termo mulheres denota uma identidade comum, visto que gênero e sexo são práticas discursivas anteriores ao nascimento do “humano”, que é categorizado com base nesse sistema, cujas essas práticas discursivas são alteradas de acordo com o contexto histórico. Além disso, “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.” (Butler, 2018, p. 17).

No entanto, ao invés de limitar possibilidades e fazer com que Flavi Lima se distanciasse, o movimento apresentou outro desfecho, o qual foi relatado em entrevista para a pesquisa:

E as pessoas da época me acolheram, falaram: Não imagina, tipo, a gente pode expandir o movimento... ‘A gente nunca levantou essa pauta por que ninguém nunca levantou essa pauta, né? Eu como uma mulher cis, eu não posso falar por uma outra vivência, né?’ E aí galera super me acolheu e a gente pensou em formas disso, né de mudar de nome de ampliar o movimento para também acolher a questão da diversidade (Flavi Lima).

Percebemos, portanto, que o movimento de Praiaces acolheu a diversidade ao mesmo tempo que buscou manter a abordagem feminista em suas apresentações e encontros. Tal evento demonstrou uma abertura radical do grupo para a crítica ao movimento e o engajamento em um processo permanente de desconstrução e reconstrução, necessário à prática artística que visa subverter as lógicas hegemônicas de dominação.

Nesse mesmo sentido, em uma escala mais ampla de atuação, o “Encontro Internacional Mulheres do Circo” teve seu nome alterado para “Encontro Internacional Meninos do Circo” e sua proposta curatorial passou a contemplar também a diversidade de gênero e orientação sexual, contando com apresentações de corpos dissidentes do cenário circense. Percebemos, também nesse movimento, a busca por acolher outros corpos que são dominados e oprimidos nas relações de gênero, para além da categoria mulher.

Se consideramos que a busca pela inclusão e abertura são caminhos para a liberdade, é necessário refletir também sobre a dominação dos corpos masculinos por meio da lógica machista e patriarcal. Saffioti (1987) pontua muito bem essa questão ao constatar que os homens, ao participarem do sistema de dominação-exploração patriarcado-sexismo-capitalismo, também deixam de ter liberdades e prazeres. Por serem socializados para a dominação, os homens experienciam a desconfiança perante às mulheres, a limitação do prazer sexual e a dificuldade de desenvolver afetos em suas relações.

Trago essa reflexão pois, ao me aproximar das atividades circenses, passei a participar de uma Companhia e contribuir para a apresentação de espetáculos, chegando inclusive a performar em um deles. As atividades eram pensadas e realizadas, exclusivamente, por mulheres. Essa experiência tinha como resultado a formação de um espaço seguro, pois ao estar entre mulheres era mais confortável alongar o corpo e exercitá-lo, podendo ficar mais à vontade para usar roupas justas, curtas ou fazer figuras na lira sem medo de uma hipersexualização ou objetificação do meu corpo.

Ao mesmo tempo, percebo que foram raras as vezes em que tive contato com homens que realizavam artes circenses voltadas para as acrobacias e danças e o não-encontro acaba também por se tornar um dado da pesquisa. A relevância de pontuar essa questão não é justificada pela crítica superficial aos grupos voltados somente para mulheres, mas buscamos uma provocação para pensarmos como a opressão sexista afeta as possibilidades de ser não apenas da mulher, mas também do homem, ao impor um papel a ser seguido, limitando ou constringendo sua atuação dentro da cena circense.

Ainda que retornássemos na discussão relacionada à situação da mulher, percebemos o quanto essa categoria é vasta e não pode ser lida a partir da ideia de uma “opressão-comum”, que segundo bell hooks “foi uma plataforma falsa e desonesta que ofuscou e mistificou a verdadeira natureza – complexa e multiforme – da realidade social da mulher (hooks, 2019, p. 80), ao observarmos que a experiência vivida por mulheres é atravessada não apenas as relações de gênero, mas também de sexualidade, raça, etnia, nacionalidade e classe e, portanto, as opressões variam de acordo com a posição que determinada mulher ocupa na sociedade.

Ao pensarmos a opressão sexista dessa maneira, percebemos que ela não se trata de uma oposição simplista entre a mulher vítima explorada e o homem dominador-explorador. Se pretendemos analisar a subversão das dominações e explorações na arte circense para além dessa lógica, é necessário também pontuar que o debate e apresentações disruptivas da estrutura racista também foram notadas nos trabalhos de campo da pesquisa.

No 5º Retiro Malabarístico, a artista equatoriana Pipa Luke fez uma Roda de Conversa, a qual iniciou com a apresentação de sua pesquisa de resgate memorialístico da trajetória de artistas negros circenses brasileiros, expondo seus feitos por meio de imagens e textos projetados no espaço de refeição do evento. Após a exibição, a artista promoveu uma discussão sobre a questão racial e o circo, com participação dos artistas presentes na atividade.

Pipa Luke é uma mulher afro-equatoriana, mãe e imigrante, que reside no Brasil desde 2016. É graduada em Produção Audiovisual, com habilitação em Produção, Direção, Cinema e Televisão pelo Instituto de Artes Visuais de Quito e, além de produzir e apresentar a arte circense, atua como arte-educadora em diversos espaços, como a SP Escola de Teatro, realiza atividades no Centro de Memória do Circo, em São Paulo-SP e integra a rede de elenco da ONG Palhaços Sem Fronteiras Brasil.

Na Noite Libertária do 5º Retiro Malabarístico, Pipa Luke apresentou seu número de bambolês “Carne Negra”, o qual é encenado com a música “A Carne”, interpretada pela cantora Elza Soares. Com esse som ao fundo, utilizando um figurino composto por um maiô e um turbante com estampas de pelagem animal, aparentemente uma zebra, a artista manipulava os bambolês, demonstrando uma amplitude de truques desenvolvidos ao longo de anos de pesquisa artística. O número circense, assim como a música escolhida pela artista, também atua como denúncia à situação do negro no Brasil, fruto do processo de marginalização e exploração histórica.

A versão da música escolhida para o número foi gravada ao vivo pela cantora e, portanto, é uma versão alternativa, diferente da gravada em estúdio. Em meio à letra da música, Elza Soares faz um discurso ritmado, um chamado para a luta, em que diz:

*A minha carne negra já está cansada de ser presa
De viver debaixo do papel preto de lixo
Tudo o que acontece é minha carne negra
Tudo o que acontece é minha carne negra*

*Vamos dar um basta, está na hora de acabar com a violência
A violência a violência
Nós vivemos hoje num país de guerra e não tomamos conta
Estamos esperando o quê?*

*Esperando o que mulheres do meu país
As matriarcas
Vamos à luta, vamos à luta
Precisamos de liberdade, paz, paz*

*Vamos à luta
Arrebentar as correntes
Tirar as grades de nossa portas*

*A liberdade
O direito de ir e vir
Saber que seu filho volta pra casa*

*A liberdade a liberdade
A minha carne negra
Negra negra negra negra
A minha carne negra* (Soares, 2002).

Enquanto essa última estrofe transcrita tocava nas caixas de som, Pipa Luke deixa os quatro bambolês que rodava no corpo caírem no picadeiro e solta um grito alto, um grito que percebo como uma queixa de dor e desespero. Em seguida, ela se coloca em posição de cócoras, próxima ao chão. Após a pausa, a artista volta a manipular os objetos, retomando a exibição de sua destreza com os bambolês.

Ao final do número, a bambolista desce do palco e caminha pela plateia, encarando os rostos das pessoas com uma expressão séria, fechada. Não há música tocando ao fundo. Encosta no ombro de alguns espectadores enquanto passa por eles, encara fixamente e inicia um canto suave, à capela, entoando trechos da canção de Bia Ferreira “Diga Não”:

*Não fique só assistindo
Muita gente chora irmão enquanto você tá rindo
Diga não ao racismo
Diga não ao preconceito* (Ferreira, 2018).

Os dois últimos versos são repetidos algumas vezes e o público presente responde com “Não”, a cada vez que a intérprete o canta. Pipa Luke finaliza seu número no centro do palco, em pé, com o punho cerrado erguido¹⁰ e é aplaudida pela plateia comovida com a força e expressividade de sua apresentação.

O relato acima descreve a performance da artista, que evoca o debate racial no cenário circense e, apesar de realizar um número de manipulação de bambolês, apresenta uma intensa dramaticidade. Diferente dos outros números relatados, a artista explora a arte circense de maneira não tradicional, desviando da comicidade. No entanto, realiza seu jogo com a plateia e a coloca em movimento para exercício da reflexão.

A composição do número, a partir da reunião de técnicas e linguagens (música, dramaturgia, circo, dança e figurino), convida o espectador a se situar junto ao pensamento da artista. Em entrevista para a SP Escola de Teatro, Pipa Luke afirma que “*Meus trabalhos artísticos*

¹⁰ O punho cerrado erguido é um gesto marcante nas lutas sociais, sobretudo na luta antirracista por ter sido utilizado por grupos e ativistas do movimento negro, dentre eles, os Panteras Negras e Nelson Mandela.

falam sobre isso: sobre quem eu sou, sobre nossa história e ancestralidade, sobre o lugar que nós ocupamos, o lugar onde estamos, a nossa fala. Todos meus trabalhos falam sobre a minha pessoa e sobre a minha negritude.” (Polizelli, 2021).

Refletimos que essa incorporação de técnicas e linguagens utilizadas para mobilização da plateia, permitiu que a artista, autora e produtora utilizasse um aparato técnico a serviço de seu pensamento, ou seja, ela fomenta um processo de renovação da arte circense e orienta outros produtores, colocando à disposição deles um aparelho mais perfeito, o qual conduz consumidores à esfera da produção. Pipa Luke não é possuída pela arte circense, não se limita pelo que ela é ou foi, ela a possui e, por isso, a refuncionalização em proveito de seu discurso.

Essa ideia se baseia na crítica artística desenvolvida por Walter Benjamin ao argumentar que “para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento de seu progresso político” (2012, p. 138-139). No texto *O Autor como Produtor*, Benjamin descreve uma fusão literária em curso e discorre sobre a utilização de diferentes linguagens (escrita, música, fotografia, cinema, teatro...) para que autores possam refuncionalizar as formas e se apropriem do processo produtivo da arte. Artistas que atuam nesse sentido, fazem mais do que fomentar um mercado artístico ou produzir uma obra contemplativa, eles transformam o processo produtivo artístico e colocam novas formas, novos aparelhos, à disposição de outros autores.

Um movimento semelhante ao que observamos na produção de Pipa Luke foi observado na edição posterior do Retiro Malabarístico, quando assistimos ao número da Trupe Baião de Dois, formada por Rachel Monteiro e Guilherme Awazu. No evento, Rachel Monteiro estava se recuperando de uma cirurgia e então Guilherme Awazu exibiu seu número solo *B-Stilt*.

O número reúne elementos da cultura *Hip Hop*, como o *break dance* e o *rap*, que são incorporados ao circo ao realizar simultaneamente movimentos acrobáticos e sobre a Perna de Pau. Novamente, observamos um movimento de refuncionalização da arte circense, a qual é transformada a fim de promover o pensamento e a imagem que o artista deseja transmitir. Conseguimos relacionar essa argumentação à divulgação do número no site da Trupe Baião de Dois, que diz que *B-Stilt*: “levou o artista a revisitar sua adolescência e a trazer à cena questões sobre reconhecimento, identidade e afirmação da negritude do artista. Tudo isso é apresentado sobre aquilo que ele chama de seu objeto de poder: a perna de pau.” (Trupebaiaode2, 2023).

Como Guilherme Awazu descreve, a Perna de Pau é seu objeto de poder. Ele a possui e faz dela um instrumento para a transformação. Ressaltamos esse aspecto intelectual das

apresentações, de apropriação e transformação do processo produtivo artístico, a fim de refletirmos sobre o trabalho intelectual desses artistas e valorizarmos o pensamento que perpassa seus processos criativos.

Pipa Luke e Guilherme Awazu, assim como tantos outros artistas circenses, produzem imagens poéticas a partir de seus corpos e transformam o espaço a partir da ressonância que essas imagens poéticas que criam. Além disso, renovam as possibilidades de criação artística, não se limitam ao que está dado ou criado, usam as ferramentas disponíveis, incorporam mais de uma técnica ou linguagem para que assim atravessem a consciência de cada espectador e contribuem para o desenvolvimento da arte circense.

Nas entrevistas que realizamos, percebemos que o interesse do artista circense em conhecer e incorporar outras linguagens e técnicas em suas criações é algo comum. Todos têm um foco de atuação: o circo. No entanto, artistas participam de atividades variadas, o que contribui para a incorporação de técnicas em seu trabalho. Flavi Lima faz parte de uma companhia de dança contemporânea e, ao perguntar sobre as atividades artísticas que gosta de assistir, responde que:

Acho que é importante a gente se prestigiar, né? Gosto de acompanhar teatro... Aqui na baixada não tanto esse movimento, né, mas quando tem performance gosto de acompanhar também. Gosto de dança. Gosto muito de circo, né?! É a cena que eu mais... É a arte que eu mais aprofundo assim em pesquisa, então acompanho a cena do circo. Gosto de ver shows de música, né, banda... Eu gosto de dança, mas não acompanho tanto assim, mas eu gosto também quando tem espetáculo de dança gosto também de ir... Acho que são as principais assim, que eu acompanho. (Flavi Lima).

Sendo assim, percebemos que sua vida é permeada de manifestações artísticas de diversas linguagens, o que contribui para a criação de uma arte híbrida. Temos uma percepção semelhante dos interesses de Juliana Bordallo. Em relação à mesma pergunta, responde que:

Ah... Eu sou muito plural. Então eu frequento tudo assim, eu adoro um Festival da Diversidade! É um festival de música, música autoral. Adoro! Festival de teatro... Então, assim... Eu acho que a gente pode beber de todas as fontes, né? Acho que o circo-teatro a gente precisa. A gente toca, a gente canta, a gente permeia por diversas camadas, né, da arte. Então eu gosto de ver tudo assim... [...] (Juliana Bordallo).

De maneira parecida, Yvie Tinoco comenta sobre as artes que costuma acompanhar aqui na Baixada Santista:

“Eu tento assistir pessoas que eu já ouvi falar do trabalho ou algum festival que esteja em evidência, que nem, Agora tá acontecendo o Festival Santista de Teatro, já fui em alguma parte da programação, devo ir até o final da semana, porque eu também tenho me reaproximado do teatro. Então essa... Eu tô nesse momento agora, mesmo, de reaproximação do teatro, de algumas discussões que... Que vem em cena, que são muito próprias do fazer teatral. Até porque eu tenho visto muito essas interligações do teatro com o circo, com a dança... Os espetáculos circenses têm buscado - não que nunca tivesse, sempre teve, na verdade o circo, ele sempre foi um grande agregador de linguagens – mas, tem se buscado mais propositalmente mudanças de linguagem no circo através dessas outras modalidades. Eu acho que eu tenho... Eu consumo muito música também em shows. Eu vou bastante em shows... Gosto muito de ouvir orquestras do mundo. Teve uns últimos shows que eu acompanhei de orquestras que juntam músicos de vários lugares do mundo, assim como rola muito com o circo de ter esses espetáculos que são híbridos de nacionalidades. Me interessa bastante essa... Essa ampliação do olhar entre o local e o global, eu gosto dessas interações.” (Yvie Tinoco).

Além do destaque para o interesse em outras linguagens, observamos que a artista ressalta que o circo sempre foi um agregador de linguagens. Por um período, a introdução de outras linguagens e técnicas dentro do circo foi analisado pelas ciências humanas e sociais como um movimento de “decadência”. O livro “Respeitável público... O circo em cena”, no entanto, ressalta esse caráter que o circo tem de agregar modos de fazer arte como característica própria da linguagem circense:

[...] Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do século (Silva; Abreu, 2009, p. 48).

Pontuamos essa discussão, para reconhecermos que a incorporação de técnicas e linguagens não é algo recente no fazer artístico, como Yvie Tinoco também pontuou na entrevista. O que observamos em campo, que foi reiterado pelo relato da artista e que buscamos desenvolver, ao interpretarmos as apresentações de Pipa Luke e Guilherme Awazu, é essa “mudança proposital” da linguagem do circo através de outras modalidades. Percebemos que os recursos advindos de outras linguagens, são incorporados para aprimorar a comunicação de uma mensagem, uma bandeira, que o artista intencionalmente deseja expor à plateia.

É interessante notar como as iniciativas descritas nesse capítulo atuam no sentido de uma alteração do espaço geográfico, uma vez que “reconhecemos o espaço como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o

intimamente pequeno” e como uma esfera da coexistência da heterogeneidade (Massey, 2008, p.29). Sendo esse espaço um produto das relações sociais que são estabelecidas, também ajudamos, mesmo que sutilmente, na alteração desse espaço quando nos envolvemos no processo constante de “estabelecer e quebrar elos, que é um elemento na constituição de você mesmo (...) e assim, do próprio espaço.” (Massey, 2008, p. 175).

Evidenciamos, portanto, que a rede de artistas descrita representa uma diversidade na arte e no circo, ampliando as possibilidades de atuação e criação circense e expandindo as oportunidades da cena artística circense às pessoas que são marginalizadas ou oprimidas na sociedade patriarcal, classista racista e heteronormativa. Dessa maneira, atuam também na transformação das pessoas e, conseqüentemente, do espaço geográfico como um todo, ao criar e apresentar possibilidades de ser e estar no mundo.

Logo, demonstramos que o movimento circense observado, em contextos diversos, tem sido caracterizado pela postura de abertura, tanto no sentido de aglutinação de linguagens e formas artísticas, quanto no sentido de incorporação de discursos e narrativas, sobretudo aquelas ligadas às identidades dos sujeitos e suas trajetórias de vida, conseqüentemente, relacionadas às pautas que buscam evidenciar a partir da criação artística.

8. TRAJETÓRIAS CIRCENSES: PROCESSOS DESIGUAIS

Algumas das apresentações narradas ocorreram em locais fora da área que priorizei estudar. No entanto, avançar as fronteiras do projeto de pesquisa permitiram que eu conhecesse artistas e obras diversas, o que ampliou as possibilidades de observações e, conseqüentemente, reflexões sobre o movimento circense, sobretudo por ter frequentado ambientes que agrupavam artistas de diferentes locais de nascimento e atuação.

Na Região Metropolitana da Baixada Santista, tive contato com alguns artistas e grupos, porém esse número não foi expressivo. Ao refletir sobre essa questão, relembro a passagem da entrevista de Flavi Lima, em que conta sobre sua trajetória de aprendizagem artística e a necessidade de transitar entre duas regiões metropolitanas pelo período de um ano, em 2022. Nesse relato, expôs as dificuldades para estudar e pesquisar artes enquanto morava em São Vicente:

Eu tenho uma formação, né. Acadêmica. Tenho uma formação de teatro reconhecida pelo MEC, né? Em uma escola pública, a única escola que oferece bolsa. É gratuita e oferece bolsa, porque eu consegui estudar. Se não tivesse bolsa eu não conseguiria. E já foi muito difícil deixar de trabalhar a tarde, né? Eu tive que sair de alguns empregos pra conseguir ter a tarde livre, então só conseguia trabalhar de manhã. Eu sou uma pessoa pobre periférica, né? Ninguém me ajuda financeiramente. E eu moro sozinho, né? Muita demanda. E a bolsa não era suficiente para cobrir meus gastos, porque a gasolina tava caríssima. Então por dia eu gastava um tanque, então era tipo 75 reais. A bolsa era de 530. Eu por mês só com esse [inaudível] combustível e é o mínimo. Uma alimentação que ficou meio mal, né? Aqueles salgados porqueira, já dava uns mil conto, mil e pouco. E essa é a única formação que eu tenho. (Flavi Lima).

As adversidades narradas, tais como: alto custo para se locomover, dependência da bolsa de estudos, má alimentação, redução da jornada de trabalho para permanecer no curso, são dificuldades que acometem, sobretudo, pessoas pobres e periféricas, como situado por Flavi Lima. Em outro trecho da entrevista, pergunto sobre os meios de transporte utilizados para os deslocamentos e, com esse estímulo, pretendia reunir informações que indicassem meios para compreender a mobilidade dos participantes da pesquisa. Além de retratar como realizava seus trajetos, Flavi Lima relata como foi o processo de ter que se locomover para São Paulo para conseguir obter sua formação acadêmica:

Eu tenho uma moto, então eu vou para todos os lugares de moto [...] Eu trabalhava de segunda a sexta, né? Trabalhava de manhã e almoçava mal, que mal dava tempo e tinha que subir pra entrar 14h30 na escola e sair as 18h30, até sair mesmo... Pegar a moto, vestir um monte de roupa, porque maior frio... Aí chegava em casa, tipo, 21h30. Podre.

Só conseguia comer e dormir. Fiquei nessa um ano. Acabei adoecendo um pouco mentalmente, né?! Porque é uma rotina muito insana, muito tensa... Fora os trabalhos, né? Final de semana você não tem... Cê tem que ensaiar ou apresentar, ou os dois. Muito corre. Mas é isso né?! Sou uma pessoa pobre, periférica, criada por mãe solo, meu pai era ex-presidiário... Então, tipo, eu tive uma infância difícil assim, né? Pra gente conquistar as coisas acaba tendo que se sacrificar pra caramba, assim... (Flavi Lima).

Percebemos como o processo de formação artística é diferente, de acordo com o contexto social da pessoa que se empenha nesse sentido. O obstáculo econômico faz com que pessoas pobres e periféricas tenham maior dificuldade para obter uma titulação em diferentes áreas do conhecimento e arte não foge dessa regra.

Na Geografia, tomamos contato com discussões sobre a compressão do espaço-tempo e sua aceleração atual, sobre como a internacionalização e a globalização facilitaram fluxos e encurtaram as distâncias. O relato de Flavi Lima é um exemplo, no entanto, daquilo que Massey (2000, p. 179) pontua como “diferenciação social” da compressão espaço-tempo, não apenas como uma questão moral ou política que envolve a desigualdade, mas também como questão conceitual. Tratamos de observar que há uma relação de poder que envolve os fluxos descritos, uma vez que a locomoção não é descrita como um movimento facilitado, pelo contrário, é descrita como algo penoso, ainda que as duas regiões metropolitanas sejam próximas e passem por um processo de megalopolização. Consequentemente, essa relação de poder, que permeia a mobilidade, interfere na formação artística e circense dos artistas com os quais pesquisamos.

Duas oportunidades foram determinantes no processo de mobilidade, para que elu tivesse acesso a uma formação artística acadêmica: 1- A bolsa de estudos; 2- O fato da escola de artes ser pública e gratuita. Apesar da motivação e da existência dessas oportunidades, o processo foi difícil. As dificuldades narradas são, para nós, indícios de apagamentos e afastamento do corpo pobre e periférico da arte profissional, visto que são poucas oportunidades desse tipo que são ofertadas para a população.

Apesar dos entraves, Flavi Lima mobilizou esforços para aproveitar as oportunidades que surgiam. Além de trabalhar com a criação artística, precisou de um trabalho que fosse sustentável, num sentido financeiro, pois dependia disso para conseguir se manter, sobretudo após pedir demissão de um emprego formal. Nesse movimento, foi a arte-educação que apareceu como uma opção:

E aí eu saí de onde eu trabalhava, pedi demissão. Quando chegou, quando a gente entrou com a Porto Circense eu pensei 'Não, vou me dedicar. Vou aproveitar essa oportunidade. Vou aprender a dar aula!' porque você observava as pessoas ao redor, né, a galera mais da luta mesmo, né, mais de quebrada, ninguém conseguia viver da arte assim, tipo: 'Eu vivo só de apresentar'. Eu não conhecia ninguém. Não conheço ainda, na verdade. De falar "Eu vivo exclusivamente de apresentação", conheci uma companhia, na verdade, que é assim. [...] Então eu falei 'Vou aprender a dar aula, vou construir uma outra carreira que tenha a arte e que não me aprisione assim: 'Ah, tenho que bater 6 horas por dia, trabalhar direto...' (Flavi Lima).

Mais uma vez, observamos as dificuldades para que o corpo pobre e periférico se envolva com a arte profissional. Os entraves não se limitam à acessibilidade aos cursos e formações, mas também ao mercado de trabalho da arte e da cultura. Para superar essa barreira, Flavi Lima encontrou uma solução: se dedicar à arte-educação, o que passou a ser um sustento, que possibilitava a manutenção de sua proximidade com o circo.

Dizemos arte profissional, pois dizer que arte, como um todo, é inacessível para corpos pobres e periféricos é uma mentira e uma violência. Festas, músicas, danças e diferentes manifestações artísticas tem suas raízes na cultura popular. A arte é “coisa de” pobre e periférico também, mas é o reconhecimento institucional, a formação acadêmica, a presença nos museus e Centros Culturais que é desviada das possibilidades de ser e estar no mundo para determinados sujeitos sociais.

Uma das dificuldades de acesso ao mercado artístico está no processo burocrático necessário para conseguir subsídios e fomentos. Juliana Bordallo, por exemplo, teve a oportunidade de iniciar uma faculdade de direito, o que a auxiliou nesse processo de tornar seu trabalho artístico rentável:

Mas teve uma coisa que foi muito boa da faculdade de direito para mim que foi a questão burocrática, porque logo que eu entro no teatro eu tenho muita facilidade com burocracia para lei, edital... Para mim ficou muito fácil entendimento disso [...] E para mim eu tive uma certa facilidade por conta de ter aprendido técnica de comunicação jurídica, né? Então você pega todos os macetes de qualquer documento como escrever como formular isso, isso me ajudou muito. (Juliana Bordallo).

Assim, percebemos a complexidade do trabalho artístico, que não envolve somente a aprendizagem de técnicas e habilidades restritas à construção de um número ou um espetáculo. É necessário que o artista conheça sobre o funcionamento da administração pública para que possa se beneficiar de determinados instrumentos de financiamento, além de entender sobre a submissão de projetos e propostas aos órgãos destinados para esse fim.

A arte profissional tem um caráter elitista que prejudica o acesso de sujeitos marginalizados, os quais precisam resistir para permanecer nesse meio. Flavi Lima comenta sobre a lógica elitista na arte institucional, ao comentar sobre a grade de horários de sua formação:

A escola pública reproduz essa lógica, porque a SP mesmo onde eu estudei só tem aula de manhã e à tarde, não tem aula a noite. Então, quem consegue fazer um curso de arte de manhã ou de tarde, sem ter que trabalhar ou trabalhando meio período? Quem são as pessoas que conseguem ocupar esse espaço? Tanto que lá só tinha gente muito boy. A maioria. Pessoas pobres, pessoas periféricas do corre, pouquíssimas conseguem se manter dessa forma. Ou é isso mano, sua, fica doente psicologicamente porque precisa fazer muitos corres, dar conta de tudo. Então é uma coisa que ainda ta na nossa sociedade, né? A arte elitizada. (Flavi Lima).

Podemos perceber que os entraves para corpos marginalizados ocorrem também em uma esfera mais subjetiva, nas relações interpessoais. Nas três entrevistas realizadas, perguntei aos artistas sobre as reações que pessoas próximas tiveram, quando decidiram que trabalhariam com arte. Dentre as três pessoas, Flavi Lima foi a que mais apresentou questionamentos e tensões dentro da família:

Ah, o de sempre, né, mano?! 'Ai, tem certeza? Ta fazendo loucura! Vai sair do emprego?!' E aí é isso, né?! Via qualquer perrengue: 'Aí, ta pagando pra trabalhar... Repensa! Por que você ta fazendo isso?! Isso não dá futuro... [...] Era uma invisibilização da arte como emprego, sabe? Difícil de entender que isso é um emprego, né? Te respeitar. Eu lembro muito bem da mudança de chave: Minha família começou a me respeitar como artista, entender que isso era uma profissão, que era uma coisa importante, quando eu passei no edital internacional e ganhei uma viagem para a Bélgica foi um edital de jovens e lideranças culturais. E aí eles ficaram 'Nossa! Vai pra Europa! Toda patrocinada!' Depois disso eles começaram a me respeitar. Mas era coisa de falar - Ah, mas isso não é emprego... (Flavi Lima).

Além de transpor as barreiras econômicas, a trajetória do artista transpõe também limites do imaginário. O corpo não-binário, pobre e periférico que se formou em um curso de arte e atua como artista e arte-educadore, o que levou seu corpo a conhecer outros lugares possibilidades de ser/estar no mundo. Não é estranho, portanto, que Flavi Lima considere como função da arte a provocação de sonhos, de imaginação de outra realidade possível e de construção de futuros. Sua narrativa coincide com essa percepção que tem do papel da arte na realidade. Não é estranho também que tenha colaborado por quatro anos com o coletivo Circo Periférico, coletivo voltado para a criação e circulação de artes circenses em bairros periféricos da Baixada Santista.

Vinda de uma outra realidade, Yvie Tinoco tem uma narrativa distinta sobre a relação de sua família com a sua trajetória artística. A artista reforça sua posição enquanto mulher, branca, classe média do estado de São Paulo, ao reconhecer: “*o incentivo que eu tive esse privilégio de poder escolher fazer arte viver disso sem nenhuma interferência ou nenhum polimento, né?*”. E relata como foi apoiada pelos familiares:

[...] realmente, assim... A minha mãe era aquele tipo de pessoa que me carregava para cima e para baixo. O que estava dentro das condições dela, ela me acompanhava em tudo. Então desde muito nova, eu fazia tudo que eu podia dos cursos públicos aqui em Santos, de teatro, todas as modalidades, muita dança, então... E meus pais sempre foram prestigiar minhas apresentações. Eu sempre tive esse contato muito forte. Tive esse momentinho aí de desejo e de algumas tentativas de ir para TV, cheguei a apresentar programa infantil regional, as coisas... Assim... E meus pais eles embarcavam na minha, sabe? Mas tudo de maneira muito saudável e tranquila e também nunca foi... Também nunca teve um movimento do tipo: ‘Não, então... Você vai ser famosa, vai fazer isso e aquilo’. Também não. Era muito de acordo com... Com o meu próprio movimento. E na vida adulta, por exemplo, agora quando eu voltei para Santos: eu tinha encerrado a companhia e precisava, por uma questão de agenda mesmo, já tinha apresentação fechada de Espetáculo que já não existia que não existia mais e dali a 20 dias eu tinha apresentação fechada. E aí eu tive que montar o meu solo assim... E o meu pai meu irmão foram figuras essenciais para isso, eles me levaram até o Festival de Parapiacaba, fui apresentar meu solo lá dentro do festival. Eu tava morrendo de medo, né e tudo... E, não, eles me levaram até lá me apoiaram me deram todo o suporte necessário porque na época eu ainda tinha um cenário que era muito grande volumoso difícil de transportar [...] (Yvie Tinoco).

Podemos notar, pela comparação dos relatos, que Yvie Tinoco contava com uma rede de apoio familiar mais estruturada, a qual contribuiu para ela desenvolvesse sua trajetória artística desde muito jovem. Ainda sobre as diversas trajetórias, trago o relato de Juliana Bordallo sobre seu processo de tornar-se artista, que começou enquanto ainda fazia faculdade de direito:

Aí entrei na aula de teatro e tá na aula de teatro, eu conheci os artistas da cidade. Não tinha projeção nenhuma de... Imagina! Nenhuma de arte. Minha vida não tinha nenhum lugar... Não fui encaminhada para nada artístico. No máximo de pequena, assim, aquela coisa de fazer uma aulinha de piano, uma aula de canto..., mas nunca fui encaminhada para pensar a arte como... Como uma profissão. E aí, eu tinha muito focada que eu ia ser juíza. Enfim, tinha muito foco, já muito bem desenhado meu futuro. E aí fazendo o curso de teatro para a faculdade de direito, eu conheci a galera do teatro e eles me convidaram para fazer um teste para trabalhar como palhaço no hospital. E eu falei ‘Mas, gente, palhaço no hospital. Mas que que é isso?’ E eu nunca tinha trabalhado na vida, eu tinha 17 anos. E aí foi meu primeiro trabalho, foi a primeira profissão, porque aí eu fui selecionada no meio de, por alguns artistas que fizeram essa seleção [...] E aí eu fiquei alguns anos na Trupe Tralha e da Trupe Tralha depois fui fazendo outros, entrei pra outro grupo [...]. Eu fiquei com tempo fazendo teatro de rua, depois eu saí da da Trupe da Rua. Fui pro teatro Trupé que tava começando a ser fundada, fiquei lá, que até hoje existe, mas a gente ficou com mais um espetáculo. Oito anos em cartaz [...] Aí naquele momento

eu achei que ai que bacana isso da palhaçaria e tal, mas jovem, né? Aí fui procurar outros cursos... (Juliana Bordallo).

A maneira como Juliana Bordallo e Yvie Tinoco narram suas trajetórias, sem enfatizar tanto as dificuldades desse processo, demonstra como a formação e atuação artística é desigual para pessoas que são de contextos sociais diferentes. No caso de Flavi Lima, que ressalta sua corporeidade pobre e periférica, a descrição da trajetória artística é acompanhada da narratividade de um empenho constante, dos sacrifícios que fez para conseguir aproveitar oportunidades e da complexidade de demonstrar para a família que a carreira artística era algo viável para elu. Ainda sobre essa questão da recepção da família, no sentido de compreender e incentivar, Yvie Tinoco relata que é percebida como uma profissional “anormal” dentro do contexto familiar, por ter um trabalho que é considerado atípico:

Eu sei que eu sou a tia louca, né? A tia fora da casinha. Tudo bem. Eu já assumi esse lugar. Eles... Eles têm uma certa visão romantizada, assim, do meu trabalho e dificuldades de entender o que realmente eu faço e como que eu sobrevivo com isso, mas nunca teve nenhum tipo de restrição ou de falta de incentivo por conta dessa falta de compreensão, né? Muito pelo contrário. (Yvie Tinoco).

A artista assume esse lugar do atípico, se entende como “fora da norma” e diferencia a falta de compreensão dos familiares de uma possível falta de incentivo, o que para ela nunca aconteceu. Juliana Bordallo passou por um processo semelhante, pois, ao ser questionada responde que: “Ah, me acharam louca... Até hoje eles me acham. Até hoje acho que eles pensam - Como é que ela sobrevive?”

Dessa maneira, interpretamos que a arte como profissão é associada a algo fora do comum e representa um caminho difícil de ser imaginado pelas pessoas em geral. Acreditamos que essa pressão é ainda mais intensa em determinados contextos, como os que Flavi Lima narrou, pois, as dificuldades de profissionalização demonstram, com frequência, o quanto o contexto institucional artístico é elitizado e elitista. Reiteremos a questão da geometria de poder, associada especificamente ao tema abordado, que atua no sentido de diferenciar as possibilidades de ser artista para diferentes corpos, ressaltando que nos relatos de uma pessoa pobre e periférica, essas dificuldades aparecem com maior proeminência.

Essas dificuldades enfrentadas são tanto objetivas, em relação aos custos materiais do processo, quanto subjetivas, agindo no campo das ideias e afastando determinados corpos dos

espaços de formação e atuação artística, continuamente reforçando a ideia, por suas maneiras de organização, de que esses espaços não foram pensados para todos.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados da pesquisa ressaltaram que, ao escolher um local para se apresentar, ou um caminho trajeto a percorrer para circulação artística de determinado espetáculo ou número, é necessário que o artista compreenda dinâmicas espaciais e territoriais específicas do local onde deseja se apresentar, tais como: a organização administrativa das prefeituras, as condições físico-naturais do ambiente, a movimentação de pessoas.

É essa compreensão que nos leva a pensar sobre os saberes necessários para se fazer algo, ou seja, o saber-fazer, que se constrói a partir das necessidades dos artistas e de suas múltiplas trajetórias. A partir da leitura e compreensão desse saber-fazer, as metodologias de pesquisa empregadas levantaram temas que aqui são resultados de um saber-com (Porto-Gonçalves, 2010) o grupo pesquisado.

Aprendendo com essas dinâmicas, percebo que o circo de rua está em constante processo territorialização em redes e zonalmente, ou seja, reconstrói suas próprias bases para a reprodução em diferentes escalas, que se retroalimentam territorialmente. Esse movimento ocorre a partir da mobilidade e da associação entre os múltiplos territórios circenses, que não são necessariamente próximos ou contíguos e podem estar em diferentes municípios ou estados brasileiros.

Ao desenvolver uma interpretação das dinâmicas dos artistas do circo de rua nos municípios da Baixada Santista, buscamos nos distanciar de uma perspectiva do saber de sobrevoos, ou seja, de uma postura distante entre pesquisadores e grupos pesquisados, de uma ideia de saber sobre. O que buscamos, e acreditamos que, em certa medida, conseguimos alcançar, foi a construção de um saber da prática e saber na relação com os sujeitos, por meio do diálogo e da participação em atividades.

Esse cuidado teórico-metodológico se construiu a partir do reconhecimento da existência de uma ideia de superioridade e hierarquia entre saberes, que também tem como consequência a cisão ou o distanciamento entre a teoria e a prática, atribuindo estas aos grupos pesquisados e aquelas aos cientistas detentores do conhecimento superior. Essas lógicas da construção do saber científico reproduzem a ideia de colonialidade do saber.

Ao refletir sobre o tema, buscamos um afastamento dessa perspectiva que permitiu o diálogo entre grupos e sujeitos com os quais participamos de encontros, realizamos entrevistas,

observamos suas atividades e construímos juntos no caminhar da pesquisa, em um esforço contínuo de nos mantermos como sujeitos da experiência, considerando que:

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondia, 2002, p. 24).

Dessa maneira, a produção de dados e sua interpretação foram impregnadas de paixão e receptividade, permitindo que o percurso da pesquisa se desenvolvesse de modo a integrar-me artisticamente ao território estudado, estabelecendo relações de pertencimento e identificação com o grupo pesquisado.

Nesse movimento marcado pela abertura essencial, destaco a importância de permanecermos flexíveis em relação às metodologias de pesquisa empregadas. Estar atento e aberto para explorar outras possibilidades, como foi o caso das entrevistas e dos trajetos, possibilitou um aprofundamento do estudo, gerando dados mais complexos e detalhados.

Outro ponto relevante em relação às metodologias foi o uso de ferramentas computacionais para o desenvolvimento da pesquisa. Aplicativos e recursos tecnológicos auxiliaram na organização, transcrição e interpretação dos dados. É fundamental que as ciências humanas e sociais estejam receptivas à modernização de suas técnicas de pesquisa, e essa reflexão foi enriquecida pela orientação do meu orientador, Antonio Bernardes.

Ao adotarmos uma postura aberta diante das situações de campo, conseguimos construir as reflexões apresentadas neste trabalho, as quais destacam o conhecimento adquirido como pesquisadores em contato com artistas circenses. Entretanto, é importante ressaltar que o conhecimento resultante da experiência é único e individual, diferenciando-se dos experimentos científicos, que visam demonstrar sua reprodutibilidade.

As pesquisas etnográficas, muitas vezes, são feitas com grupos sociais excluídos ou incluídos precariamente nas sociedades modernas capitalistas, como povos tradicionais e sujeitos do não-ser ou da zona do não-ser (Fanon, 2008). Em “Peles Negras, Máscaras Brancas”, Frantz Fanon discorre sobre essa divisão entre seres e não-seres, imposta pelo colonialismo a partir de ideias e atitudes racistas.

Entramos nessa discussão, pois essa cisão tem consequências na valorização de saberes construídos e reproduzidos por determinados grupos sociais. Autores como Timo Bartholl (2018) discorrem sobre sujeitos e saberes nas ciências sociais e humanas, os quais propõem abordagens mais horizontais e colaborativas na interpretação e descrição desses saberes, promovendo a valorização dos saberes dos subalternos.

Em relação ao grupo estudado, os artistas entrevistados e envolvidos em atividades colaborativas transitam entre os domínios do saber e do não-saber. Muitas vezes, seus conhecimentos são desvalorizados ou marginalizados, seja devido à sua condição como trabalhadores da arte e cultura, seja pela apresentação de seus trabalhos nas ruas. No entanto, também lidamos com artistas que possuem formação acadêmica e participam ativamente de espaços de poder, não ocupando necessariamente uma posição de submissão nas relações de poder.

Além da hierarquização dos saberes, há também a hierarquização da cultura e das artes. Durante as entrevistas, foi relatada a desvalorização das artes circenses nos circuitos artísticos, especialmente em números que abordam a realidade da mulher e da diversidade. Esse desprestígio ocorre tanto no âmbito público quanto entre os próprios artistas.

Reforçamos que existem redes de apoio desse movimento, mas é necessário promover políticas públicas de incentivo à arte do circo de rua, como programas de formação de público em espaços urbanos, garantindo visibilidade e a segurança aos artistas que trabalham dessa maneira, sobretudo em realidades periféricas ou marginalizadas.

Notamos que circenses da Baixada Santista estão tomando algumas direções para manter sua presença no espaço urbano. Durante as entrevistas, destacou-se a busca por locais distantes das áreas de concentração de renda e equipamentos de lazer e cultura e a associação à territórios que não são contíguos, mas que se integram à rede do circo de rua.

As iniciativas de fortalecimento dos circenses, tanto local quanto globalmente, são essenciais para manter suas territorialidades e territórios, que hoje estão dispersos por redes sociais, encontros e apresentações. Para isso, é crucial fortalecer a comunicação entre artistas e centralizar informações, agendas e espaços nos quais a formação de público é incentivada.

Os artistas com os quais pesquisamos estão engajados em constantes lutas pela melhoria da qualidade de vida, tanto em relação a grupos específicos quanto em relação à população em geral, buscando estabelecer um uso integral dos espaços públicos disponíveis nos municípios onde atuam.

A promoção de políticas públicas que favoreçam esse território do circo de rua, como mecanismos de comunicação ampla e centralizada, programas de formação de público e acesso às instituições de ensino e mercado de trabalho, favorecem não apenas o circuito específico estudado, mas também uma parcela mais ampla da população, a qual se beneficia das atividades desenvolvidas por esse setor. Portanto, os artistas do circo de rua podem continuar circulando com suas produções, encantando crianças, adultos e idosos, não só pela Baixada Santista, mas por todo Brasil e pelo mundo.

Dentre os alcances promovidos pelo desenvolvimento da pesquisa, citamos a compreensão de características e dinâmicas próprias do circo de rua brasileiro, que fazem parte da identidade desse grupo e movimento sociocultural, as quais revelam suas maneiras de compreender, atuar e transformar territórios, apropriando de seus recursos e desenvolvendo novas formas de vivenciar o espaço urbano. Dentre as características que conseguimos estudar, destacamos aquelas mapeadas e apontadas a partir do contato intenso e prolongado com artistas dos municípios de Santos e São Vicente, que fazem parte da Região Metropolitana da Baixada Santista.

Em relação aos limites, compreendemos que o conceito de território utilizado pode ser aperfeiçoado para a interpretação dos fenômenos artísticos, a partir do aprofundamento em conhecimentos filosóficos. O corpo artístico que é intensamente atravessado pela mobilidade e o poder, em diferentes escalas geográficas e temporais, traz desafios para a compreensão do ser e estar no mundo como artista de rua. No entanto, tal compreensão demanda prazos e recursos que extrapolam a presente oportunidade de estudo, a qual priorizou aos trabalhos de campo e emprego de técnicas das metodologias qualitativas de pesquisa.

Ainda sobre o foco desse estudo inicial, finalizamos reconhecendo e agradecendo às colaborações feitas pelos artistas que se envolveram com o projeto narrado, permitindo o registro de várias geografias circenses neste trabalho.

REFERÊNCIAS

- AMALGAMA. **Quem somos**: Laura Faleiros. Amálgama: Malabarismo, Acrobacia e Dança, 2023. Disponível em: <https://amalgamacirco.art/quem-somos/laura-faleiros/> Acesso em: 10 de jan. 2024.
- BACHELARD, G. **Os pensadores**. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. **A Terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHOLL, T. **Por uma Geografia em movimento**: a ciência como ferramenta de luta. Rio de Janeiro: Consequência, 2018.
- BARTHOLL, T. **Offene Geografien, offen Räume**: Acampamento Intercontinental da Juventude, 2005. Dissertação (Mestrado), Universidade Eberhard-Karls Tübingen, 2005.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DEBORD, G. Teoria da Deriva. **Revista Internacional Situacionista**: Protopia, n. 2, 1958.
- DIOGENES, G; BARREIRA, I. Conteúdos em busca de forma: a poética na escrita sociológica. **Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura**, Porto, v. 4, n. 1, p. 12-29, 2021.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas** Salvador. EdUfba, 2008.
- FERREIRA, B. Diga Não. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HyusmerTeUM>. Acesso em: 27 de maio de 2024.
- FERREIRA, V. S. Artes e manhas da entrevista compreensiva. **Saúde Soc.**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 979-992, 2014.
- FONSECA, M. N. C. Onde estavam as mulheres quando o circo era montado? A busca pelo protagonismo feminino na comicidade circense. **Cadernos formativos**, Sesc Circo, v. 7, p. 1-104, 2022.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HAESBAERT, R. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à Multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. 297 p.

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 39 p.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7–41, 1995.

HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. 32-80 p.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

ITAUCULTURAL. As Inigualáveis Irmãs Cola se apresentam na calçada do Itaú Cultural em maio. ItaúCultural, 2022. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/inigualaveis-irmas-cola-shows>>. Acesso em: 10 de jan. 2023.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Lisboa: Ulisseia, 1968.

LINCAOS. Opinião: Pelo direito dos artistas de rua em Santos e Região. Revista Relevo. Artes sem superfície. 2016. Disponível em: <<https://revistarelevo.wordpress.com/2016/09/12/opiniao-pelo-direito-dos-artistas-de-rua-em-santos-e-regiao/>>. Acesso em 14 de jan 2024.

MASSEY, D. Um sentido global de lugar. *In*: ARANTES, A. A. (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000. p. 176-185.

MASSEY, D. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**, v. 6, n. 12, p. 1-17, 2004.

MASSEY, D. B. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 2008. 175 p.

MELUCCI, A. Um objetivo para os movimentos sociais?. **Lua Nova**, n. 17, 1989.

PIVA, R. **Diário de um malabarista**: Papua Nova Guiné. São Paulo: Pivete, 2021.

POLIZELLI, L. Artista circense equatoriana Pipa Luke celebra o sucesso de seu curso de extensão na SP: “Fizemos muita magia!”. SP Escola De Teatro, 2021. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/a-artista-circense-equatoriana-pipa-luke-celebra-o-sucesso-de-seu-curso-de-extensao-na-sp-fizemos-muita-magia>> Acesso em: 14 de jan. 2024.

POPPER, K. R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985. 27-28 p.

PORTO-GONÇALVES, C. W. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência Latino-Americano. **GEOgraphia**, v. 8, n. 16, p. 1-16, 2010.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo: Editora Ática. 1993. Tradução: Maria Cecília França, v. 29.

RAFFESTIN, C. Immagini e identità territoriali. In: Dematteis, G.; FERLAINO, F. **II mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento**. Torino: Ires, 2003, p. 3-11.

RETIROMALABARISTICO. Retiro Malabarístico: sobre. RETIROMALABARÍSTICO, 2023. Disponível em: <<https://www.retiromalabaristico.com/sobre-1>> Acesso em: 10 de jan. 2023.

RIBEIRO, A. C. T. R. Leituras de Movimentos: conjuntura, ação e poder. **Revista Temporalis**, Ano 2, n.4, p. 9-19, 2001.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. 8 p.

SAMPAIO, S. Cada lugar na sua coisa. Continental. 1976.

SANTOS. **Lei complementar nº 1.181**, de 08 de novembro de 2022. Institui o plano diretor de desenvolvimento e expansão urbana do município de santos, e dá outras providências. Santos, SP: Diário Oficial do Município de Santos, 2022.

SANTOS. **Diagnóstico de revisão do plano diretor de desenvolvimento e expansão urbana do município de santos**: contexto regional e dinâmica social. Santos, SP: Diário Oficial do Município de Santos, 2023.

SAQUET, M. A. **Abordagens e concepções de território**. Rio de Janeiro: Consequência editora, 2020.

SILVA, E; ABREU, L. A. de. **Respeitável público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SOARES, E. A carne. Maianga. 2002.

TRUPEBAIAODE2. **B-Stilt (Número Solo)**. Trupe Baiao de 2, 2023. Disponível em: <https://www.trupebaiaode2.com/?pgid=jgdbkjm1-567f22f0-e5bf-4b48-b99f-cb38afdaa9a8> Acesso em 15 de jan. 2024.

TURRA NETO, N. **Enterrado vivo!** Identidade punk e território em Londrina-PR. São Paulo: EDUNESP, 2004.

TURRA NETO, N. **Múltiplas trajetórias juvenis**: territórios e rede de sociabilidade. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

TURRA NETO, N. Metodologias de pesquisa para o estudo geográfico da sociabilidade juvenil. **RA'E GA: O espaço geográfico em análise**, v. 23, p. 340-375, 2011.

WINKIN, Y. **Descer ao campo**. A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papyrus, 1998. p. 129-145.

ZUSMAN, P. La descripción en geografía: un método, una trama. **Boletín de Estudios Geográficos**, Mendoza, n. 102, p. 135-149, 2014.