

> SER, ESTAR E FAZER: NOTAS SOBRE CIRCO DE RUA NA AMA- ZÔNIA

JULIANA OLIVEIRA SILVA

>Universidade Federal do Rio de Janeiro



Resumo>

As ruas são pontos de encontro. Frequentemente avistamos pessoas nos semáforos de várias cidades brasileiras – limpando vidros de automóveis, pedindo ou vendendo alimentos, jornais, revistas etc. –, recriando a rua com fins diversos. São estimuladas por suas motivações pessoais e pelos transeuntes que, inúmeras vezes, tornam-se seus eventuais clientes. Dentre essas pessoas, estão as/os malabaristas que levam práticas circenses para os semáforos. A partir de vivências etnográficas realizadas na Amazônia em 2017, esse artigo discute a tríade ser, estar e fazer na rua, com ênfase (i) nas concepções que essas pessoas possuem acerca das atividades desenvolvidas em locais públicos, e (ii) nas consequências e peculiaridades de fazer da rua um palco circense.

Palavras-chave>

Arte; Circo; Rua; Trabalho; Malabaristas.

> SER, ESTAR E FAZER: NOTAS SOBRE CIRCO DE RUA NA AMA- ZÔNIA

JULIANA OLIVEIRA SILVA

>anailujoliveiras@gmail.com

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Era o final de uma tarde de abril em Santarém (PA), 2017. Marta, Ana e eu nos dirigimos à rodoviária. Viajamos para uma cidade no interior do Pará a fim de reunir uma quantia de dinheiro e concluir a construção da casa delas¹. Expostas às diversas reações das pessoas e intempéries climáticas, nossas jornadas de trabalho duraram cerca de oito horas durante quatro dias. Passamos a madrugada viajando, chegamos ao nosso destino ao amanhecer. Com as chaves à mostra na mochila ao entrarmos na rodoviária, uma das malabaristas propôs ao vendedor de bilhetes: “acabamos de sair ali do sinal, temos quantia x pra irmos as três”. Ele prontamente aceitou a oferta e seguimos estrada.

Chegamos ao nosso destino e nos instalamos num hotel que elas já conheciam. Descansamos alguns minutos e logo despertamos para o café da manhã. Além de nos alimentarmos, preparamos lanches para o decorrer do dia. Chegando à rodovia, nos distribuímos em diferentes semáforos. Era a primeira vez que eu *entraria no sinal*, nessa ocasião, *jogando* swing poi. Semanas antes havia iniciado o aprendizado e treinado *truques* básicos. Acreditava-me ‘pronta’. Comecei a trabalhar empolgada, mas logo meu estado de ânimo mudou.

Não bastava saber alguns *truques* de poi, diga-se de passagem, ainda mal executados. Os olhares das pessoas, seus comentários e risos me coagiram de tal modo que as manipulações que demorei a aprender foram paulatinamente tornando-se risíveis. Comecei a atrelar as reações negativas das pessoas à minha apresentação, como se elas achassem muito fácil o que eu estava fazendo e, portanto, não valesse a pena pagar. Entrei em alguns momentos no semáforo, vários escaparam e no final das contas praticamente não *fiz* nenhum tostão.

¹ Embora o trabalho de campo, fonte desse material, tenha sido realizado com ponto de partida em Santarém, Alter do Chão (PA), circulei com malabaristas por outras cidades no interior da Amazônia. Por razões éticas, quer dizer, por serem cidades ainda não amplamente divulgadas entre viajantes, escolhi preservar o sigilo quanto aos nomes desses locais onde algumas/alguns malabaristas recorrem para fazer maiores quantias monetárias em menos tempo. Para os propósitos dessa discussão basta saber que, majoritariamente, são cidades no interior dos estados do Amapá e do Pará

Aproximei-me do semáforo onde Ana *fazia* tanto dinheiro que os mototaxistas apelidaram-na de “cavadeira” – pessoa que, no garimpo, faz muito dinheiro. Encerrada a manhã, fomos almoçar num restaurante também já conhecido. Ambas já haviam alcançado suas metas e continuariam faturando ao longo do dia. Atribuíram ao fato de eu não ter conseguido *fazer dinheiro* como elas a ausência de *segurança* que eu deveria transmitir ao público, quer dizer, o problema não estava no meu *número* circense.

Próximo ao sinal onde Ana estava havia um mercado que também era uma “boca de fumo”. Uma das pessoas que se encontravam ali pediu dinheiro à malabarista, que lhe deu e foi censurada por um mototaxista observador da situação: se desse pra um, todos pediriam. Foi o que aconteceu. Minutos depois um flanelinha também veio lhe pedir dinheiro, que dessa vez negou e o advertiu a *fazer dinheiro* como ela.

Nesse meio tempo entrei no mercado. Procurava uma torneira para lavar meus pés. Fui abordada por um homem indagando meu interesse ali e o que eu fazia. Respondi: “trabalho na rua”, e ele me indicou a direção da torneira. Posteriormente, uma mulher disse-me que ele me abordara a fim de saber se eu queria comprar alguma substância. Ao retornar para o semáforo, contei a Ana o ocorrido. Ela perguntou o que eu tinha dito e reforçou: “nada de falar sobre pesquisa ou ser antropóloga”.

Também não consegui trabalhar turnos inteiros no segundo dia. A *energia* das pessoas era tão ‘pesada’ que as reações boas ou minimamente gentis pareciam extraordinárias. Aquele foi outro dia difícil. Muitas pessoas reagiam à nossa presença com sarcasmo e comentários desagradáveis. Diante disso, Ana ficara com um misto de sentimentos e teve alguma dificuldade para alcançar sua meta financeira diária. Mas com esforço conseguiu. Após o almoço, ao retornarmos para o semáforo, encontramos um malabarista que conhecemos no dia anterior. Com ele estava também o flanelinha que havia pedido dinheiro a Ana e, inclusive, já era conhecido por várias/os malabaristas que iam esporadicamente àquele local trabalhar, gerando reações diversas: algumas/alguns dividiam o semáforo com ele, outras/os se deslocavam ou, até mesmo, ofereciam-lhe algum dinheiro para que sumisse dali durante um turno.

Já era nosso terceiro dia e meu desestímulo para *entrar no sinal* persistia. As malabaristas diziam-me para ignorar as falas e expressões faciais das pessoas, pois elas não entendiam os pormenores dos *truques* e da técnica circense de qualquer um dos *brinquedos* que *jogávamos*. Ao contrário, achavam fácil o que fazíamos. Aconselharam-me, inclusive, a escutar música para evitar ouvir comentários desagradáveis e, assim, manter um espírito ‘leve’ e alegre no semáforo. Lembravam-me que as pessoas não tinham obrigação de sorrir ou colaborar sempre uma vez que estávamos ali “nos expondo por vontade própria”.

Incentivada por Marta a estabelecer uma meta e alcançá-la, trabalhei durante a manhã e foi a primeira vez que consegui *fazer* alguma quantia. Acreditei que voltaria a trabalhar a tarde,

mas me senti tão exausta que acabei desistindo. No dia de irmos embora, o lema das meninas era “último dia, *nadie nos enoja*”, ou seja, independente do que acontecesse no semáforo não deveríamos nos deixar abater porque depois daquele dia voltaríamos para casa.

Iniciei este artigo a partir desse breve relato etnográfico na tentativa de reunir e expressar a tríade ser, estar e fazer circo na rua. De março a agosto de 2017, fiz trabalho de campo junto a malabaristas de rua residentes ou de passagem por Alter do Chão (PA), um dos distritos administrativos do município de Santarém, oeste do Estado do Pará. Ali as relações circo e rua ultrapassam os semáforos e ganham contornos mais delimitados de projetos e iniciativas circenses diversas. A localidade revelou-se não apenas um ponto de passagem de viajantes e malabaristas², mas evidenciou o imbricamento do circo de rua com outras atividades, como a música. Muitas pessoas que trabalham ou já trabalharam com circo, em geral, atuam em grupos de carimbó. A necessidade de fazer atividades circenses para além dos semáforos é latente no cotidiano dessas pessoas, expressa sob a forma de oficinas, projetos, ensaios, treinos, eventos e premiações, como o “Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo”.³

Ao longo dos últimos anos, essa busca constante por fazer circo fora do semáforo e das lonas se traduz na formação de coletivos que visam, grosso modo, propagar e difundir o saber circense. Sejam iniciativas de ONGs ou individuais, compartilham a ênfase na ideia de auto-gestão e expressam o empreendimento de formas organizacionais diversificadas, evidenciando o quanto não basta apenas inspiração para fazer circo na rua, já que “por detrás de todo bom malabarista existe um pouco de matemática e muita organização”.

A complexidade envolvida no processo de formação artística e as fusões e misturas de linguagens no fazer do circo não são características recentes e põem abaixo dicotomias redutoras como erudito-popular ou tradicionais-aventureiros, constantemente utilizadas para aludir à

² Essa era uma hipótese inicial de trabalho, elaborada a partir de outra pesquisa de campo, realizada entre 2013 e 2015, em São Luís do Maranhão. A partir da convivência com várias/os malabaristas de rua, interessada em pensar a circulação e as trocas que fundamentam e acompanham esse universo, mapeei um circuito de cidades visitadas por viajantes malabaristas. A preferência por cidades medianas ou próximas a paisagens consideradas “naturais” compunha esse circuito. Verifiquei duas possibilidades de entrada no Brasil – saindo da Venezuela, entrando por Boa Vista (RR); ou saindo do Uruguai, entrando por Pelotas (RS) – que eram desenhadas a partir da troca de informações entre elas/es durante a circulação: quem estava vindo por cima passava a quem estava vindo por baixo informações sobre os locais conhecidos, e vice-versa. Por isso, mesmo que em alguns casos viajassem sozinhas/os conheciam muitas cidades em comum (Silva, 2015:60). Dentre as cidades desse circuito estava Santarém, Alter do Chão (PA), local onde escolhi prosseguir as reflexões sobre a temática durante o curso de mestrado. Todavia, para além de um ponto de passagem na rota desses viajantes, o local se revelou solo fértil para uma série de reflexões.

³ O prêmio permitia a projetos, companhias, trupes e grupos circenses de todo o Brasil concorrer a gratificações para aquisição de equipamentos, viabilização de montagens, investimento em circulação de espetáculos, organização de programas de formação, realização de pesquisas ou, até mesmo, promoção de homenagens a artistas. Em 2010, Alter do Chão foi alvo desse prêmio, na modalidade Formação, cujo proponente foi o grupo Vila Viva, Ponto de Cultura da Oca, com o Projeto Circo em Alfa – Continuidade e Fortalecimento. Fontes: <<https://youtu.be/HxT4erwTBDI>>; <<http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-carequinha-de-estimulo-ao-circo-2010/>>; Acesso: 20 out. 2017.

atividade (Silva, 2007:21).⁴ O próprio aprendizado tem nuances diversas que variam entre uma transmissão técnica do saber a uma ideia de “encontrar-se consigo mesmo”, pregada por uma vertente de *circo social*.⁵

Algumas análises sobre utilizações da rua já foram feitas, seja entre vendedores ambulantes, devotos que recriam locais públicos com vistas a fins religiosos, ambientes utilizados como centro de compra e venda, seja por pessoas que escolhem a rua como local de moradia, construindo formas particulares de viver a cidade (Barroso, 2008; Silva, 2000; Cunegatto, 2009; Cordeiro, 2015). Entretanto, até o momento são poucos os estudos sobre circo nas ruas. Alguns desses trabalhos têm enfoques metodológicos (Campos; Marques; Debortoli, 2011) nos conflitos entre as/os próprias/os malabaristas (Albino; Davies; Vaz, 2012), ou ainda, na configuração de um modo de vida adotado por artistas de rua estrangeiras de passagem por uma cidade amazônica (Martins, 2015).

Diante desse panorama, me proponho a articular o ser (viajante, malabarista, artista), o estar (no semáforo) e o fazer (arte, circo, dinheiro) na rua. Falar em circo de rua (não malabares) é uma postura política que adotei diante do debate acerca do estatuto do que é feito na rua – é circo? arte? trabalho? Para a maioria das/dos malabaristas que conheci as atividades feitas nas ruas, principalmente em semáforos, são formas de *fazer* arte, circo. Pensar nesses termos é envolver não apenas a dimensão familiar (nem sempre consanguínea) do universo viajante, mas também apontar a pluralidade de atividades circenses feitas na rua que ultrapassa a manipulação de objetos.⁶

Nessa discussão sobre *arte* e rua considero importante trazeremos a reflexão sobre o estatuto de arte das próprias pessoas que utilizam a esfera pública no desempenho de atividades que podem ou não ser classificadas como artísticas. Será que essas pessoas acreditam estar fazendo

⁴ Erminia Silva em sua tese de doutorado – intitulada *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* –, focalizou o período de 1870 a 1910 para pensar o desenvolvimento do circo no país, com ênfase na figura desse artista e no processo de produção e transmissão desse saber. Nesse contexto, o circo junto a outras atividades corporais aparecia no rol da “cultura popular” oposto à “alta cultura”. Conforme a autora, a teatralidade circense no palco ou no picadeiro envolve três aspectos: nomadismo; forma familiar e coletiva de constituição do profissional circense através da transmissão oral de saberes e práticas; e um diálogo constante com múltiplas linguagens artísticas. Nesse raciocínio, as/os circenses são pensados como “produtores de múltiplas versões de teatralidade”.

⁵ Trata-se de uma proposta presente entre as/os malabaristas com quem convivi que, ao pensar o circo como “o lugar daquelas/es que talvez não tenham lugar algum”, visa bem mais que a transmissão da técnica circense. Seu alcance pretende usar a arte e a criatividade de modo a fazer “intervenções sociais”, a partir do desenvolvimento do “bem-estar” das/dos participantes. Nesse projeto, o circo converte-se em base e ferramenta para a discussão de questões, realizadas em ambientes de roda de conversa, nos quais se busca desestimular hierarquias. Criar, a partir dessa ferramenta, um espaço de convivência que crianças e jovens não possuem em suas casas. Estimular nelas um sentido de “pertencimento social”, com ênfase na aceitação de sua própria posição no mundo, contrária à ilusão de que todas as pessoas são iguais e possuem as mesmas condições de acesso. Fonte: <https://youtu.be/9tivEuU_g84>. Acesso: 21 out. 2017.

⁶ Em 2017, em comparação à pesquisa que havia feito em São Luís, constatei uma variedade infinitamente maior de modalidades e brinquedos, como contato, palhaçaria, tecido acrobático, trapézio, lira, diabolô, swings, bolinhas, claves, monociclo/girafa, parada de mãos, argolas, bastões, ponto fixo, levistick, tochas, meteoro, corda, chapéu etc.

arte? Quais seriam, portanto, suas concepções de arte? O que significa fazer circo num espaço que não foi planejado para esse tipo de atividade? O que significa ser visto como uma pessoa da rua? Quais implicações o estar na rua te impõe?

O fazer

Fazer circo nas ruas não se resume ao momento das apresentações. Antes disso, é um processo contínuo que envolve etapas anteriores – aprendizado, treino e fabricação dos *brinquedos* – e posteriores, como o cálculo, a circulação e troca de moedas. Abrange desde a partilha de saberes circenses até o momento de *fazer* o dinheiro, calculá-lo e trocar vantajosamente o volume de moedas. Nesse artigo, me aterei ao momento das apresentações e às dimensões da aprendizagem e troca de moedas, conforme veremos, justamente por serem etapas importantes à reflexão sobre os formatos de relações construídos através do circo nas ruas.

O fazer circo será pensado não do ponto de vista das artes cênicas, de uma profissional ou praticante regular de qualquer tipo de atividade circense, e sim em termos antropológicos em relação a estilos de vida e relações fomentadas pelo circo. Evidentemente, a narrativa é norteada pela minha própria experiência já que, ao apanhar “com o meu próprio corpo”, de modo experimental (Wacquant, 2002:23), a atividade circense adquiriu novos sentidos.⁷ Aprender a *jogar, treinar e entrar* no sinal foram exigências de algumas/alguns malabaristas para que eu conseguisse compreender o circo de rua em termos de um projeto, simultaneamente, interno (da pessoa consigo mesma) e externo (envolve reações das pessoas). Pensar a dimensão interna desse *fazer* é também refletir sobre o corpo como sujeito, não apenas objeto, no processo de aprendizagem circense.

A apreensão da técnica e do movimento exige um envolvimento total do corpo que nesse *fazer* ocupa lugar central. Corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora. Existimos com nossos corpos no tempo-espaço na medida em que nossas experiências são intermediadas por sensações (Merleau-Ponty, 1999). Assimilar os *truques e posturas* ensinados exige uma percepção corporal em relação aos sentidos – escutar, ver, sentir, tocar, perceber o corpo (seu e do outro) –, além da relação desses corpos com os *brinquedos*. O corpo circense é, portanto, agente imprescindível do que se conhece e do como se pode conhecer. As/os malabaristas *jogam* com seus corpos, mentes e espíritos, envoltos em sensações e emoções produzidas pelo contato com as pessoas na rua.

Fazer circo nesses locais, conforme ilustra a narrativa inicial, é um processo em que o estado de ânimo é tão fundamental quanto a técnica, pois, é necessário controlar-se emocionalmente

⁷ Durante as vivências de campo me aproximei de cinco modalidades circenses – bolinhas, swings, bola de contato, bambolê e tecido acrobático –, ensinadas por malabaristas, das quais somente o swing poi utilizei para entrar no sinal.

a fim de transmitir alegria, 'leveza', *segurança* e atrair a atenção do público. Sem esse controle, a técnica não faz sentido nas ruas pois o público não está ali para assistir à apresentação. As pessoas estão de passagem. Nas ruas, é a/o malabarista quem deve construir seu palco e, a partir disso, o contato com as pessoas.

O aprendizado circense é um processo infinito, no qual o corpo é também potencializado por outras atividades. Entre as/os malabaristas, verifiquei práticas diversas – *yoga*, meditação, *muay thai*, danças (*break dance*, *ballet*, forró, carimbó), capoeira, cromoterapia, *reiki*, floresterapia etc. – somadas a uma postura atenta à alimentação e hidratação corporal. A alimentação é importante não só antes, mas durante e depois da atividade, por isso, Ana e Marta sempre escolhiam o mesmo hotel, conhecido pelo café da manhã, que oportunizava o preparo de lanches levados aos semáforos. O corpo circense precisa estar *treinado*, nutrido e hidratado.

No *fazer* circo destaco ainda a técnica de transmissão do saber circense e o ato de transmiti-lo enquanto aspectos fundamentais. Na difusão de conhecimento as/os malabaristas acionam uma gramática circense (e também anatômica) na tentativa de dar conta da relação sensorial entre corpo e objeto. O *treino* constante é fundamental, pois, o corpo precisa se habituar ao *brinquedo* com o qual interage de modo a tornar-se uma extensão dele. O *brinquedo* passa então a fazer parte do corpo circense e vice-versa, formando um só desenho harmônico e, por isso mesmo, exitoso, uma espécie de “encantamento da tecnologia”: poder de enfeitiçamento que o processo técnico tem de nos fazer ver o mundo real sob a forma encantada (Gell, 1999).

Na atividade circense, esse encantamento se expressa na manipulação dos *brinquedos* que deixam, momentaneamente, de serem divididos (várias bolinhas, corpo da/do malabarista) e passam a ser vistos como totalidade em movimento. O “encantamento” é tal que na movimentação enxerga-se somente um desenho completo que não distingue a/o malabarista ou os próprios objetos entre si. É assim que o público, na concepção das malabaristas, enxerga o *número*. A atenção dos transeuntes se fixa no desenho total do movimento, não no encadeamento de momentos e *truques* que compõem o *número*. Quanto mais *treino*, mais o objeto passa a fazer parte do corpo circense. Mais aprimoramento dos *truques*, logo, maior harmonia no movimento total e mais fácil parece aos olhos de quem assiste.

A ideia é então *treinar* para aprender, mas também para automatizar, habituar, passar a fazer parte, “encantar”. Quanto mais *treino*, mais fácil e espontâneo o *truque* se torna. Então o grau de dificuldade em *jogar* determinado *brinquedo* não está no objeto em si, e sim na sua relação com o corpo. O treino constante norteia a crença das/dos malabaristas de que “todo mundo é capaz”: o circo pode ser aprendido por aquelas/es que treinarem. Antes de ser forjado por um dom imanente, segundo esse raciocínio, é o treino que faz a/o circense. É frequente e gratuita a disposição que as/os malabaristas têm para ensinar *truques* a qualquer pessoa que manifeste interesse. Interrompem, muitas vezes, a execução de alguma tarefa para

fazê-lo. Não somente porque a partilha é um valor no universo circense de rua ou pela ideia de democratização da arte, mas também porque ensinar é *treinar*.

Na medida em que *passo um truque* a alguém, demonstro com o meu próprio corpo, logo, também estou *treinando*. E, nesse sentido, partilhar saber é aprimorar-se enquanto circense. *Treinar* é uma constante porque se a/o malabarista não treina, seu corpo se desabilita da relação com o *brinquedo*. Não raro, *truques* podem ser desaprendidos, pois, o corpo é memória e aprender consiste num processo contínuo que precisa ser nutrido.

O aprendizado é frequente também porque a variedade de *truques* que podem ser feitos com um *brinquedo* é infinita. Sempre é possível aprender novos *truques*, e isso constrói uma pluralidade de formas de *fazer* circo de acordo com os *brinquedos* e estilos de cada malabarista. Cada objeto possui sua especificidade de aprendizado e apresentação: alguns exigem mais da visão (claves, bolinhas, swings), outros mais do tato (hula/bambolê, bola de contato).

A complexidade do circo de rua, além de atravessar a busca constante pelo aperfeiçoamento e aprendizado – baseados na crença de que ensinando se aprende –, inclui também diferenciações que oscilam entre o *quantitativo* e o *qualitativo*, por exemplo, a diferença entre fazer vários truques de níveis diversos utilizando três claves (*qualitativo*) ou fazer truques básicos utilizando uma quantidade maior de *brinquedos* (*quantitativo/multimembros*). Por mais que a apresentação seja elaborada previamente, a rua sempre traz o inusitado. Cada malabarista apresenta seu *número* com repetições e improvisos; em geral, elaboram um *show* para cada *brinquedo* com *truques* de níveis diversos considerando o tempo e a estrutura física dos semáforos.

Evidentemente, existem as apreciações aos estilos de jogos entre elas/es. Algumas/alguns acreditam que a postura multimembros limita o desenvolvimento do desempenho circense, pois, “você dá três bolas e a pessoa não sabe jogar de fato, o que ela sabe é algo superficial de tudo aquilo que equilibra no sinal”. Mas, a meu ver, os estilos *quantitativos* e *qualitativos* expressam, antes de qualquer coisa, múltiplas formas de relação dos corpos com os *brinquedos* que configuram a pluralidade de atividades circenses feita na rua.

O aprendizado desse *fazer* envolve atenção ao corpo agente e *treino* constante, mas também a dimensão de lidar com os locais públicos e as pessoas que ali estão. Nas ruas não basta ser técnico, é preciso saber construir um contato com as pessoas para que o *fazer* seja possível. Se o aprendizado e os estilos de jogos são múltiplos, os significados da atividade circense nas ruas também o são, inclusive, em grande medida modelados pelos tipos de relações estabelecidas nesses locais. Efetivamente, as pessoas significam o que fazem de modos variados, e com o circo não é diferente. A pluralidade de significados transita entre *arte*, *trabalho* e *vadiagem*, ou até mesmo, o semáforo pode ser encarado apenas como um local de treino precedente à arte apresentada em outros locais.

Os sentidos do fazer

Imagine-se uma pessoa empregada formalmente, pertencente a uma instituição acadêmica de ensino e residindo numa casa como outra qualquer. Seria possível abandonar isso para adotar um estilo de vida consideravelmente diferente? Quais razões seriam necessárias para tal atitude? No caso das/dos malabaristas que venho acompanhando existe um sentimento de *insatisfação* construído e nutrido por vínculos formais de trabalho e moradia considerados sufocantes. Essas pessoas questionam o uso do seu tempo – “trabalhar para viver, não viver para trabalhar” – e, nesse movimento, *autonomia* e *liberdade* aparecem como duas dimensões fundamentais.

Diante da pluralidade de trajetórias encontrada nas ruas⁸, ousaríamos dizer que as pessoas fazem circo ali por amor à arte? A princípio essa questão pairava em minha mente, mas no decorrer da pesquisa de campo realizada em São Luís (MA), verifiquei o quanto a ideia de arte estava desvinculada das técnicas circenses em si mesmas e, mais que isso, os malabarismos dentro e fora dos semáforos possuíam significados díspares. O sentido de arte, entre elas/es, aparecia ligado à capacidade de utilizar a técnica circense para expressar sentimentos e, assim, contagiar as pessoas. Transmitir um “saber viver” fruto da experiência circulante.

Essa ideia de ofertar algo se respalda na imagem que tinham dos habitantes citadinos atrelada ao estresse causado por um estilo de vida formal e fixo. Com a técnica circense acreditavam ajudar o público a se *desconectar* por um instante de possíveis opressões. A arte então estaria incorporada ao estilo de vida circulante, e as técnicas seriam um veículo de transmissão dos sentimentos resultantes da mobilidade, logo, o *fazer* só seria arte dependendo de quem executasse os *truques* e dos sentimentos que expressasse. Diante disso, nos semáforos a atividade era classificada como um *trabalho*, por excelência, *marginal*. Ferramenta na manutenção de um modo de vida que viabiliza viajar sem ter patrão e carga horária obrigatória. Daí ser também uma crítica ao sistema que, nesse universo, pode ter a conotação econômica, mas também ideológica e institucional. Sob a ótica dessas/es malabaristas, os semáforos são um local

8 As faixas etárias das/dos malabaristas com quem convivi em Alter do Chão variavam de vinte a trinta e sete anos. Cinco mulheres e cinco homens, quatro negras/os e seis brancas/os, cujas nacionalidades eram: uma portuguesa, uma congoleza, um colombiano, uma panamenha, um venezuelano, dois argentinos e três brasileiros – Foz do Iguaçu (PR), São Paulo e Campinas (SP). A maioria falava português e espanhol. Todavia, verifiquei também conhecimentos de alemão, francês, inglês e nheengatu. De todas/os, apenas uma estava cursando graduação em Antropologia, na Universidade Federal do Oeste do Pará, e outro possuía somente educação básica. Das/dos demais quatro possuíam graduação completa, três haviam abandonado graduações e praticamente todas/os tinham ao menos o ensino médio concluído. Todas/os realizavam outras atividades além do circo, como fotografia, cerâmica, dança, capoeira, desenho, quadrinhos etc. Possuíam, ao longo de suas histórias de vida, envolvimento em coletivos, ONGs e partidos políticos com viés artístico ou socialista.

Das/dos dez malabaristas, cinco possuíam filhas/os pequenas/os, cujas idades variavam entre seis meses a treze anos. Todas/os antes de entrarem no universo circense, já haviam ingressado em diversos empregos formais ou informais, ocupando funções e cargos variados. Enquanto estive em campo cinco pessoas possuíam fontes de renda complementares ao circo. Quanto às atividades circenses, a maioria havia aprendido a partir da troca e da convivência com amigas/os. Dentre os primeiros brinquedos a serem aprendidos estão os swings, as bolinhas, o diabolô e bambolê - também conhecido como hula hoop.

de treino e aperfeiçoamento (Silva, 2015:64-73).

Diferentemente, as experiências etnográficas mais recentes apontam para uma multiplicidade de pontos de vista não somente acerca do que é feito dentro e fora dos semáforos, mas também sobre concepções de arte e trabalho. Os sentidos da atividade circense realizada em locais públicos são variados, construídos a partir das vivências nesses locais, mas também incidentes sobre relações estabelecidas com a atividade, com as pessoas e com a rua. Se o circo na rua pode ser visto como *arte*, *trabalho*, *vadiagem* ou apenas um *treino*, ele também pode ser encarado como uma mistura complexa disso, revelando quão heterogêneas são as concepções de quem utiliza esses locais. A partir da convivência e das conversas, percebi que esses sentidos podem ser lidos em três conjuntos de concepções que ora se aproximam e ora se distanciam uns dos outros.

A primeira delas considera o circo para além dos semáforos e a rua como um meio de *fazer dinheiro* mais “rápido” em situações de viagem, nas quais trabalhos formais são incompatíveis com a rotina circulante. A rua aparece como um espaço oportuno à realização de uma atividade adequada a um estilo de vida fluido, um local para ir e *fazer* o dinheiro necessário à manutenção da circulação. No entanto, por mais que o circo não se refira aqui somente à atividade feita no semáforo, essa mesma concepção pode se referir à apresentação na rua como *arte*. O circo, nessa concepção, está vinculado a outros espaços, não aos semáforos – locais de fazer dinheiro para suprir necessidades imediatas. Caso a/o artista permaneça mais tempo em determinada cidade, ela/e pode conseguir trabalhar com arte para além das ruas. Nessa concepção, o *fazer* circo demanda outros espaços e relações que o semáforo por causa da estrutura e dos condicionantes temporais não pode proporcionar plenamente.

A segunda forma de considerar o *fazer* circo perpassa os conceitos de *arte* e *trabalho*, e se atém mais ao último. Nesse caso, trabalho remete a algo não tão positivo, embora quando vinculado ao circo adquira algum grau de positividade que, por ter ideias de *necessidade* e *obrigação* envolvidas, não chega ao seu máximo. Malabares no semáforo aparece aqui atrelado ao *trabalho* não convencional que mistura elementos positivos e negativos: é *feito* por prazer e *escolha*, mas também por *necessidade* de dinheiro para viver no *sistema*. Arte, nessa perspectiva, aparece como uma *forma de expressão* vinculada a um “crescimento interior”, pois, muitas vezes a prática circense ajuda a produzir reflexões acerca de si e do seu lugar no mundo. A *necessidade* é um fator chave nessa concepção que atrela fortemente o circo a uma forma de trabalho. Todavia, o *fazer* circo na rua apareceu ainda atrelado à arte e ao trabalho de um terceiro modo:

Tem uma galera que defende que é arte. Tem uma galera que fala que é vagabundo mesmo. Tem outra galera que fala nem é trabalho nem arte. Tem outra galera que defende que é trabalho, arte, vadiagem. Eu não defino como nada. Para mim, por um lado, é trabalho; por outro lado, é arte; por outro lado, é possibilidade de vadiagem. É um complexo disso tudo, sem binarismos, né antropóloga? (risos) (Conversa com Pedro em Santarém, 06 jun. 17).

Nessa perspectiva, partilhada por muitas/os malabaristas, uma pessoa trabalha quando, submetida a um patrão, vende sua mão-de-obra. *Fazer* circo no semáforo, embora envolva pagamento monetário, não pressupõe a figura do patrão e, por isso, pode ser trabalho, mas também arte. A ideia de *arte* aqui aparece relativa às pessoas e ao que elas detêm em termos de conhecimento: consertar algo, construir uma casa, manusear certos objetos pode ser considerado arte dependendo da pessoa que está classificando e do que ela sabe ou não fazer. Tudo se passa como se a *ignorância* em alguma habilidade nos fizesse enxergar com *admiração* determinadas atividades: “então eu acho que um cara que olha você jogando clave, tocando violão ou cantando, ele fala ‘olha o artista’”.

Nessa perspectiva há ainda o elemento da *vadiagem*, diferente da “vagabundagem” enquanto insulto dirigido às/aos malabaristas nos semáforos. *Vadiagem* é uma estratégia do viver alternativo diante das imposições sistêmicas. Ser *vadia/o* é um elogio. Ser “vagabunda/o”, uma ofensa. Se “vagabundar” é sinônimo de não atividade, *vadiar* é uma prática marginal, quer dizer, saber explorar as possibilidades (artísticas) para viver. Ao mesmo tempo, o circo também é considerado uma atividade física, forma de buscar satisfação psicológica a partir do corpo. Tal *complexo* – arte, trabalho, vadiagem, atividade física –, traduzido no circo de rua pode ser lido em função do estado de espírito da/do malabarista em momentos específicos e configura um *estilo de vida*:

Tem várias dimensões. É trabalho, é arte, é estilo de vida, é uma mistura de todas essas coisas. Porque tem momentos que tu vai “olha, vou treinar meu truque novo, fazer uma coisa diferente hoje, vestir outra roupa, brincar com a galera, vou falar, vou cantar, não vou cantar”, mas tem momentos que tu vai porque “porra, preciso de dez reais para eu comer, então vou ali no sinal”. Às vezes tu não quer fazer nada, não quer fazer arte, tu precisa da grana, é a realidade da tua vida. Senão tu não vai comer, senão tu não vai ter onde dormir, aí já é outra coisa, vai mudando o significado. É um estilo de vida porque, claro, tu escolheu tá lá, tu escolheu não ter um emprego fixo, não ter um salário fixo. Tu não vai saber o que tu vai ganhar, tu não vai ter segurança social. Tu não vai descontar, logo, tu não vai ter benefício. Tu tá dentro [do sistema], mas tu tá fora, é o jogo. É tentar por tua conta e por conta das pessoas, que é o público, né? (Conversa com Ana em Santarém, 01 jun. 17 – grifos meus).

Circo enquanto um *complexo* que amálgama arte, trabalho e possibilidade de vadiagem é considerado um local aberto, oposto a ideia de lona. O circo *feito* na rua é, para essas/es malabaristas, *intervenção* num local que não foi planejado para esse tipo de atividade. Historicamente, os debates em torno do circo consideravam-no uma atividade menor em relação a outras, como o teatro (Silva, 2007). Por mais que na sua origem o circo ocupasse uma posição marginal em relação a outras atividades, quando ampliamos o foco para o interior desse universo nos deparamos com uma série de clivagens operadas pelas/os próprias/os circenses, como rua-lona:

Também a escola de circo é bem diferente do circo de rua. Tem pessoas super profissionalizadas. Um pessoal bem tenaz que trabalha muito nas escolas de circo e sai daí super profissional, sai de

lá fazendo tudo e também é diferente do pessoal que trabalha na rua. É um pessoal que trabalha só em teatros, só em circos, só em espetáculos. E mesmo tu vais a uma convenção de circo e tu vais ver o pessoal que trabalha em escola de circo e estuda em escola de circo, e o pessoal da rua. Para esse pessoal, nós [pessoal da rua] somos horríveis, os que viajam, não tem técnica, aprenderam de qualquer jeito. E, na maioria dos casos, não é verdade. Ser autodidata não significa que você não tem uma técnica, significa que você utiliza uma técnica e desenvolve um estilo próprio também. É bem mais livre, sabe? Eu vejo essas diferenças. Tem várias diferenças (Conversa com Elis em Alter do Chão, 27 jul. 17).

O paralelo rua-lona interessa-me aqui na medida em que a partir das peculiaridades da rua em relação a esses outros espaços circenses (incluindo as escolas), destacadas por malabaristas, podemos adensar a compreensão sobre os sentidos que a atividade adquire em locais públicos, como os semáforos. Os modos de trabalhar, de se apropriar do espaço e de *fazer* circo são distintos dentro e fora das lonas⁹. Nas ruas não há proteção contra o sol e as chuvas, conforme destacam, mas também não existem obrigatoriedades impostas por um *patrão* quanto ao modo de trabalhar. Nas ruas é o *tête-à-tête* sem mediação, a/o malabarista está com o seu próprio corpo e é nisso que se apoia.

A rua justamente por ser o local *aberto*, onde não é preciso pagar para assistir, da indefensabilidade e exposição representa, para elas/es, um local de aprendizado por excelência. De modo algum negam a importância das lonas e o conhecimento que circula nesses ambientes artísticos, mas às ruas vinculam um “saber viver” justamente por ser um local de relações inesperadas e incontidas, do inusitado que te aperfeiçoa em termos de improviso. A fluidez das ruas opõe-se discursivamente à fixidez de um tipo “ideal” de circo feito debaixo de lonas, ao qual remetem comparativamente quanto às rupturas e continuidades nos modos de *fazer* circo.

O *fazer* nos semáforos não é um “trabalho isento”. Antes disso, requer da/do malabarista uma presença de “corpo e alma”, pois nessa perspectiva, são locais de exposição e conseguir *intervir* de algum modo no cotidiano dos transeuntes é *ser artista*. Fazer arte seria sair da rotina, criar e dar outro sentido à realidade dentro de parâmetros específicos – envolvendo os carros, o trânsito, tempo e dinheiro –, pensamento muito semelhante ao de Tolstói (2002:74) que viu na arte um meio de comunhão e contágio entre as pessoas.

O *fazer* circo na rua requer muito além de saber *jogar* alguns *truques*, conforme a experiência narrada inicialmente, ou mesmo ter um domínio profundo de algum *brinquedo*. Nas primeiras vezes o *entrar no sinal* foi frustrante porque não consegui estabelecer um contato com o público. Era semana de páscoa, as duas malabaristas que estavam comigo além de *fazer* as quantias planejadas ganhavam chocolates e explicavam-me que uma das diferenças entre nós, responsável por eu não conseguir *fazer* dinheiro como elas, era o fato de ser iniciante e, por isso, precisava “aprender a entrar no sinal de corpo e alma”. Simpatia e sorriso, disseram, são

9 Cf. Rangel (2015), Matheus (2016) e Kronbauer (2016).

dois elementos importantes a esse fazer que, além da técnica, requer um saber lidar com as imprevisíveis reações do público, com as especificidades climáticas, com os *desgastes* (físico, emocional, psicológico) e com a estrutura física da rua.

As concepções em torno da atividade circense são múltiplas e refletem os tipos de relações estabelecidos na e com a rua. O material etnográfico aponta para formas plurais de *fazer* circo, de conceber arte e trabalho, e construir relações com a rua, especialmente, com os semáforos. A ideia de arte aqui transita entre noções de ignorância que produz admiração, criação e transmissão de sentimentos e o estabelecimento de um contato diferenciado com as pessoas. Trabalhar, por sua vez, pode ser encarado como receber dinheiro necessário para viver ou a produção de algo a partir de uma atividade, como o circo. Os semáforos podem ser pensados como locais de treino, aquisição monetária, ou ainda, de popularização da arte.

Considerando a multiplicidade de atividades feitas na rua e a complexidade que esse *fazer* envolve, não intenciono aqui buscar homogeneidade nessas concepções, apesar de algumas semelhanças entre elas, e sim evidenciar o quanto algumas ideias, como *arte e trabalho* são objetos de dissensão e, portanto, estão em contínuo processo de reformulação. Se na dança contemporânea podem estar presentes as crenças na “predestinação” e “vocação” ao lado da necessidade de diploma para ingresso no mercado de trabalho, muitas vezes, com apoio familiar na adoção desse estilo de vida artístico (Sorignet, 2010:21)¹⁰, no circo de rua, tais preceitos cedem lugar ao foco no *treino* contínuo e na ideia de *autogestão* e transgressão de padrões normativos: o que essas pessoas estão enfatizando o tempo inteiro ao usar a rua como um local de *intervenção* é, antes de tudo, o quanto “é possível viver de outra forma”.

Considero que a compreensão de um estilo de vida que perpassa o elo circo-arte-rua deve atentar às motivações dessas pessoas, ou seja, o que as leva a abandonar empregos formais para *fazer* circo na rua e, mais que isso, o que elas estão criando enquanto fazem isso. Seja *arte, trabalho, vadiagem* e/ou estilo de vida, os significados do que é *feito* na rua e até mesmo as concepções sobre o local são diversas. E, já que isso ocorre, poderíamos então refletir acerca do que significa ser e estar na rua, ou seja, quais são as peculiaridades de fazer circo em locais públicos, bem como as aproximações e os distanciamentos que esses locais impõem.

Ser e estar

Menzo Menjunjes já dizia num dos seus poemas que trabalhar na rua é transitar entre a

10 Para compreender a escolha de uma profissão, esse autor analisou as trajetórias de dançarinos, seus discursos sobre “vocação” que explicitavam “retribuições simbólicas” – prazer de encenar, júbilo em experimentar seu corpo, relativa ausência de rotina etc. –, envolvidas na escolha dessa profissão. Enfatiza a intersecção entre vida profissional e estilo de vida, observando os efeitos do “processo de interiorização e incorporação da profissão do dançarino” na construção de um modo de ser no mundo, onde o corpo é o “suporte de uma identidade social e a expressão de um processo de criação indissociavelmente coletivo e individual”.

glória e o abismo, receber elogios e voltar ao anonimato, ser morto ou fortalecido. Fazer do semáforo um local de circo, nas suas palavras, é uma busca constante, um trabalho espiritual, mas também um dilema e necessidade; traz alegria, sofrimento, dinheiro e felicidade.¹¹

Dia após dia, a partir da convivência com malabaristas, tinha cada vez mais convicção de que no circo de rua algumas coisas são destinadas a determinados locais. Com exceção do nariz de palhaço, objetos, acessórios e alguns *brinquedos* eram utilizados nos semáforos, enquanto outros eram reservados às praças. Embora praças e semáforos pertençam à rua, o material etnográfico sugere uma distinção entre a atividade feita nesses dois locais. Os semáforos, principalmente, ocupam um status diferenciado e, por isso, são o foco central aqui.

A rua é um complexo espaço de ambiguidades que se olhado com atenção faz dicotomias, como casa-rua, sucumbirem. Por mais que o *entrar no sinal* narrado inicialmente possa, à primeira vista, parecer uma experiência custosa, não podemos nos equivocar e pensar os semáforos somente sob esse prisma. De fato, a rua expõe a/o malabarista a agentes externos diversos e acaba tornando a atividade circense exaustiva. Mas, além disso, estar ali abre um cenário de múltiplas relações estabelecidas entre pessoas que utilizam aquele local não somente para trabalhar. Pensar a rua é refletir também acerca de práticas de manutenção e construção de laços afetivos, inclusive, familiares. Pessoas que escolhem ou não circular e morar na rua e, a partir disso, revelam-nos dinâmicas criativas de “fazer cidade” e “fazer família” que, muitas vezes, vão de encontro aos modos estatais de gestão de territórios e populações (Cordeiro, 2018).

A partir disso, a proposta é então pensar o fazer, o ser e o estar na rua em termos de incidência desses locais sobre as práticas circenses, mas também seus reflexos no âmbito das relações. Todavia, antes de pensar tais incidências, é imprescindível lançarmos determinado olhar sobre a rua. Para tal, inspiro-me na ideia de “chão” proposta por Lepecki (2013:112) frente a uma concepção abstrata de ‘espaço público’. Ao pensar o movimento na dança contemporânea, ele partiu do conceito de “planos de composição” – o corpo, o movimento, a energia, a repetição e a gravidade –, presentes de forma inter cruzada em todas as obras estéticas. O primeiro plano de composição da dança seria o “chão”. Trata-se de uma proposta crítica diante da visão de uma coreografia feita na relação num “chão alisado”, onde a “violência do apagamento” neutraliza e

11 Menzo Menjunjes é um artista de rua que publicou um livro sobre suas experiências de viagem com circo, intitulado *Malabardo y su circo errante de cambalaches* (2016), além dos inúmeros zines que escreve sobre a temática, onde encontrei uma expressão do paradoxo ser-estar na rua: *Laburar en la calle es difícil, cambiante,/ el amanecer y el ocaso,/ la gloria y el abismo,/ las dos caras de la moneda,/ Laburar en la calle es/ recibir la ovación y volver al anonimato,/ ser nadie cada nuevo día,/ mente, confianza, seguridad,/ sentirte una mierda y al rato un gran payaso,/ Laburar en la calle es/ llorar en un esquina la tristeza de un show inconcluso,/ un camino guerrero, te mata o te fortalece./ una búsqueda constante,/ un trabajo espiritual, un dilema, una necesidad,/ Laburar en la calle es/ timonear un velero en la tormenta,/ una mágica incertidumbre,/ un amor cruel que te da alegría y sufrimiento./ No le pidas seguridad, ni dos días iguales./ Cada tanto pienso en dejar, luego vago catarsis,/ gano mi guerra interna/ y me largo nuevamente al ruedo/ intentando conciliar/ lo que me da dinero/ con lo que me da felicidad* (Alghero, Cerdeña, agosto 2014).

alisa para que o espetáculo seja executado. É preciso, pois, pensarmos o “chão não alisado” das ruas, sobretudo, dos semáforos. Um “chão” que não foi feito para receber espetáculos, mas acaba sendo reinventado e abrigando múltiplas relações.

A partir do relato etnográfico inicial, no qual o *entrar e jogar* são insuficientes ao *fazer*, vislumbramos a problemática de um espaço físico que não foi planejado para receber atividades circenses, mas apesar disso, é utilizado como tal. Isso requer, dentre vários aspectos, escolher um bom horário e local de trabalho. A estrutura física da rua interfere de tal modo na atividade circense que a distância entre a/o malabarista e os automóveis é pensada, de modo a evitar possíveis acidentes. *Números* são elaborados com *truques* de diferentes graus de dificuldade para que se encaixem no tempo dos semáforos.

O horário e local de trabalho delinham a escolha do *brinquedo*: pirofagias são, de preferência, feitas no fim da tarde ou à noite, quando a luz solar cede espaço para a visibilidade das chamas; os *brinquedos* são escolhidos também pela resistência do seu material às rodas dos automóveis. Igualmente, fatores climáticos incidem na escolha do *brinquedo*: com chuva e ventos fortes, os automóveis permanecem de janelas fechadas; o fogo dos swings e bastões apaga-se; as claves desviam o curso quando atiradas ao ar, dificultando o acerto dos *truques*; a bola de contato após dias de trabalho sob o sol provoca queimaduras na pele; depois de molhadas as fitas do swing poi embolam-se, conforme aconteceu comigo, chegando a enroscar no chapéu ou até mesmo no pescoço da/do malabarista.

Por causa do *desgaste* físico, mental e emocional, as/os malabaristas raramente trabalham o dia inteiro, em geral, consideram duas a cinco horas diárias tempo suficiente. Um/a iniciante, como eu, encontra dificuldades para conseguir enfrentar de imediato uma jornada diária no semáforo, pois, ainda não cultivou a resistência necessária. Cada malabarista lista suas preferências de locais e horários de trabalho. No entanto, é consenso de que quinta a domingo são “dias bons”. Isso porque partilham a ideia de que o público, estressado com suas rotinas de trabalho, anima-se e adquire outro estado de espírito quando o final de semana se aproxima. A classificação dos dias “bons” e “ruins” é, pois, construída em relação aos transeuntes, de acordo com o ânimo das pessoas e com seus horários de trabalho. Algumas/alguns malabaristas preferem as manhãs, outras/os o fim da tarde, dificilmente escolhem o horário de almoço por causa da intensidade solar e da disposição do público. Embora na informalidade, a escolha dos horários de trabalho das/dos malabaristas é forjada a partir da formalidade, caracterizando uma interpenetração dessas esferas¹².

Os semáforos são também um lugar de mobilidade e comércio, de interações sociais que, além dos conflitos, abrigam uma complexidade de elementos em circulação – junto ao dinheiro, circulam gestos, expressões, *energia*, palavras etc. –, que estreitam ou separam vínculos sociais¹³. Com os transeuntes, os contatos são em grande medida efêmeros e imagéticos, pois, o “chão”

dos semáforos não foi feito para promover relações duradouras, e sim de passagem. Em fração de segundos tudo pode acontecer e, nesse sentido, para lidar com situações inusitadas ou constrangedoras muitas/os malabaristas acionam a figura da/o palhaça/o.

Assédios, elogios, críticas, sorrisos, palavrões, incentivos, desestímulos, simpatias e apatias podem ser respondidos com sarcasmo e sorriso. O semáforo é o “chão” do trânsito e, ainda assim, pode haver solidão e insegurança. Mas ali também é possível divertir-se e distrair-se. Preocupações, contas a pagar, compromissos e desafetos são ofuscados momentaneamente pela vivência das ruas. Se, por um lado, os semáforos representam a “democratização da arte”, um “local de treino” onde novos *truques* são incorporados ao *número*, um ambiente de trabalho, um modo de acessar as pessoas e trocar com elas; por outro, são também o “chão” da marginalização por excelência, da exposição e da vulnerabilidade. Esse misto de emoções e vivências, ilustrado no poema de Menzo Menjunjes, cria nas/nos malabaristas um sentimento ambíguo em relação aos semáforos e, conforme mencionei anteriormente, a necessidade de *fazer* circo em outros “chãos”:

Trabalhando na rua a gente tem que ter muita atitude porque acontece qualquer coisa, entendeu? O circo ajuda também a desinibir, faz com que a pessoa fique mais definida dentro da sociedade, é claro, né? Tem que ser forte mesmo porque a arte é uma coisa sutil e na sociedade a galera tá só vendo televisão e outros tipos de coisa. Para fazer circo tem que ser muito determinado mesmo. Tem que chegar com força. Vai aprendendo fazendo. Quanto mais faz, mais forte fica o artista. Se faz na rua é muito mais... Se aprende a fazer na rua, o cara fica integral porque já pode fazer em qualquer lado. Isso é que é o bom da rua e na rua também oferece muita coisa porque é o dia a dia das pessoas (Conversa com Yan em Alter do Chão, 03 ago. 17).

Tudo se passa como se a atmosfera da rua preparasse a pessoa que, a partir das experiências singulares, adquire uma *atitude, força* (proveniente do estar na rua) para intervir no cotidiano das pessoas. Palco de uma série de relações ambivalentes, a rua abriga relações entre malabaristas e o público, com a polícia, com vendedores, pedintes etc. Suas utilizações como local de trabalho e arte podem acarretar conflitos diversos, que ora tomam o formato de legislações criadas para regulamentar as atividades de “artistas de rua”¹⁴; ora culminam em agressões verbais, como a imposição de “rótulos” e “estigmas” (Becker, 2008; 1977; Goffman, 2008), ou até mesmo físicas.

O *fazer* circo engendra um *estar, logo, ser* (malabarista) na rua. A atividade é alvo de

12 Considerando que os usos do tempo variam segundo os contextos, pensar o tempo como “efeito da prática” é justamente considerar os contextos de imagens e usos desse tempo (Bensa, 1997). As/os malabaristas possuem uma relação singular com o tempo. Embora elas/es não estejam inseridos em empregos formais e, consequentemente, não tenham horários estabelecidos por patrões, não estão livres do tempo enquanto “instrumento de orientação institucionalizada” (Elias, 1998).

13 Tais transações não se limitam ao âmbito dos semáforos e ocorrem também entre viajantes malabaristas, sob a forma de estratégias de circulação (rotas, preços, meios de transporte) ou de fixação (semáforos bons para trabalhar, locais para morar), podendo configurar famílias consanguíneas ou de consideração.

significados conflituosos. Se, para as/os malabaristas, intervir na rua é um universo de possibilidades; para alguns transeuntes esse tipo de intervenção é marginal de tal modo que pode se traduzir numa demanda por ‘limpeza’ urbana, em linhas simples, a retirada dessas pessoas e atividades dos locais públicos. As imposições de “rótulos” e “estigmas” podem ultrapassar o âmbito verbal e se materializar sob a forma de atropelamentos ou outros tipos de violências físicas, como o caso de Matías Ziatríko: malabarista uruguaio assassinado em Ji-Paraná (RO) após uma discussão sobre arte¹⁵.

O cotidiano tem revelado cada vez mais que as legislações, criadas para regulamentar a atividade de artistas de rua, parecem não dar conta da multiplicidade de sentidos em choque: atropelamentos, agressões verbais/físicas, disputas por locais continuam acontecendo. Na rua, há pessoas que criticam a aparência estética da/do malabarista, que aproveitam o momento do pagamento para assediá-la/o, que ameaçam atropelá-la/o, ou ainda, aqueles que ignoram sua presença. Há, além disso, questões de gênero que atravessam as relações entre malabaristas – *brinquedos* considerados masculinos, como as claves, e aqueles que são diretamente associados às mulheres, como os swings bandeira ou poi –, e com o público. Ser mulher na rua, por vezes, significa estar exposta a abordagens sexuais indesejadas que, em outras circunstâncias, poderiam não acontecer da mesma forma.

Em meio a essas reações diversas que o ser/estar na rua impõe, várias/os malabaristas frisam que o importante é aprender a lidar com essa multiplicidade de posturas, de preferência, rebatendo-as com riso e sarcasmo. Ao mesmo tempo em que esses tipos de situações ocorrem, observei também solicitude e estímulo por parte do público que muitas vezes não oferece apenas dinheiro. Pessoas que reconhecem a/o malabarista como *artista* e incentivam-na/o: “se eu tivesse coragem faria isso que você está fazendo”. Nesse emaranhado de ações e reações, as/os malabaristas destacam uma postura que transita entre o caráter blasé e o ser afetado. Busca-se, pois, o entremeio: neutralizar energias negativas e absorver as positivas. Se o objetivo é atrair

14 Várias cidades da região sudeste do país possuem decretos desse tipo, como Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG) e Porto Alegre (RS). Santarém, Alter do Chão (PA), assim como São Luís (MA), até o momento não possuem tais legislações. No entanto, além de estarem continuamente circulando, a maioria das/dos malabaristas já passou pelo sudeste do país e se, por um lado, o material etnográfico revela uma espécie de desconhecimento quanto ao conteúdo dessas leis (que visam regulamentar o tempo e o modo das atividades, não proibi-las); por outro, a intervenção policial a malabaristas muitas vezes alude à legislação em termos proibicionistas, sem pormenores, com a famosa frase: “não pode ficar aqui, tem uma lei..”

15 Matías Galindez Rodríguez, também conhecido como Matías Ziatríko, era um malabarista uruguaio de vinte e nove anos que foi assassinado no Brasil em abril, 2017. Artista de rua e viajante estava circulando há anos pela América Latina. Seus três últimos anos de vida passou no Brasil. Conta-se que Matías estava discutindo sobre arte de rua com um amigo malabarista num posto de combustível em Ji-Paraná, Rondônia (RO), quando um terceiro homem entrevistou afirmando que malabares de rua não era arte. Em meio à discussão, o homem com dezenove anos e filho de autoridades do lugar, sacou uma arma, atirou dez vezes em Matías, entrou no seu veículo e foi embora. Não era o primeiro assassinato que cometia. Matías foi levado ao hospital e submetido à cirurgia, mas devido à multiplicidade e gravidade dos ferimentos e órgãos internos atingidos, não resistiu e faleceu. Seu caso ganhou repercussão internacional. Fonte: <<https://jornalistaslivres.org/2017/04/o-dia-em-que-o-circo-chorou/>>. Acesso: 28 out. 2017.

as pessoas e cativar o público não dá para ser indiferente, mas também não pode se deixar levar pelas reações indesejadas, é preciso se ‘blindar’ (estabelecendo uma meta financeira, escutando música etc.), pois como me disseram, o *fazer circo na rua é escolher* voluntariamente expor-se.

Estar na rua traz consigo o rótulo de ser da rua que se espelha nas relações não somente com o público, com a polícia e as leis, mas também com outras pessoas que utilizam o local. A rua, embora seja considerada um ‘espaço público’, é utilizada de modos e por pessoas diversas que, muitas vezes, constroem um sentimento de posse em relação ao local que ocupam. Não é à toa que em determinadas circunstâncias as/os malabaristas têm que negociar semáforos com outras pessoas, como flanelinhas e limpadores de vidro (de automóveis). Tais relações podem ser conflituosas, mas também caracterizadas por cumplicidade, partilhas, conversas e comércios.

Aqui faz sentido pensarmos a troca de moedas, uma das etapas posteriores do fazer circo em locais públicos, enquanto fornecedora de relações próprias à rua. Muitas relações estabelecidas no semáforo perpassam esse tipo de troca, fortemente monopolizado por malabaristas. Na rua, ter moedas é ter poder. Frequentemente, pessoas se aproximam das/dos malabaristas a fim de trocá-las.

As/os malabaristas procuram determinados locais e oportunidades para pôr as moedas em circulação. Estabelecimentos que realizem a troca oferecendo uma porcentagem – dez ou vinte por cento em cima do valor trocado – ou serviço adicional, como trocar moedas numa lanchonete e receber, além do dinheiro trocado, um sanduíche que, para elas/es, não tem a conotação ‘brinde’. Isso não significa que o interesse da/o malabarista esteja no sanduíche em si. Ao contrário, a porcentagem ou serviço adicional representam, para elas/es, uma forma de *valorização* do processo total que é trabalhar nas ruas, ou seja, “fazer eles entenderem que estamos fazendo um favor a eles” e, portanto, devem demonstrar sua gratidão ao “valorizar nosso trabalho”, que envolve o processo de receber as moedas, contá-las, separá-las e trocá-las. Tais transações ensejam uma série de relações que nos proporcionam reflexões acerca de solidariedades produzidas entre pessoas que estão utilizando a rua para fomentar seus modos de vida.

O estar, logo, ser da rua agrega valores específicos. Na medida em que há imposição de estereótipos marginalizadores em torno dessas pessoas, a rua acolhe os seus: pedintes, moradores, vendedores, malabaristas, artesãos etc. Uma pessoa considerada da rua pode acabar isenta em situações que outras pessoas provavelmente não estariam. Diante das indagações do “homem da boca” era mais pertinente sustentar a imagem de uma pessoa que trabalha na rua em detrimento de ser pesquisadora. Ser da rua é estar amparado e, ao mesmo tempo, submetido a um código comportamental entre pessoas que se reconhecem como iguais por estarem dividindo locais públicos.

Algumas considerações

A partir da convivência etnográfica e das esporádicas viagens com malabaristas pelo interior da Amazônia, objetivei discutir o que significa *fazer* arte e circo na rua. Partir da dialética circo-rua é analisar os efeitos desses locais sobre o circo e, ao mesmo tempo, vê-lo enquanto uma prática política contestatória que constrói as cidades. Para isso, busquei situar a especificidade do contexto de Alter do Chão, onde ao longo dos anos o circo ganhou contornos diversos, aparecendo atrelado a outras atividades. Fazer circo, nessa conjuntura, diz respeito a processos interiores e posteriores às apresentações que vão do aprendizado dos *truques* à troca de moedas. Os estilos de jogos são tão múltiplos quanto os sentidos que a atividade circense na rua adquire.

Para *entrar no sinal* não basta aprender a *jogar* algum *brinquedo* ou elaborar um *número*. O fazer do semáforo um local de trabalho e do circo um estilo de vida é complexo e envolve o desenvolvimento de uma postura, ‘blindagem’ necessária para lidar com as reações e energias das pessoas na rua. Os sentidos desse fazer transitam entre concepções plurais de arte e trabalho ou um *complexo* que mescla arte, trabalho, vadiagem, atividade física e estilo de vida. O próprio espaço dos semáforos adquire sentidos múltiplos. O fazer, o estar, o ser é a tríade que condensa a expressão do viver alternativamente. Para além das relações com as pessoas, *fazer* circo na rua é se relacionar com a estrutura física do lugar e, com isso, um conjunto de relações que o ser da rua te possibilita.

Estar na rua é sentir-se vulnerável, tanto em termos de reações do público, quanto a sua própria saúde. A rua é um espaço de encontro, mas também te visibiliza, te expõe e te suja – nas cidades de clima quente, por exemplo, a poeira é um elemento que temos que encarar –, mas é também um espaço de cumplicidade que te acolhe e protege. Os transeuntes sorriem para as/os malabaristas, se aproximam, assistem ou puxam assunto. Taxistas colaboram financeiramente e, em cidades muito pequenas, chegavam a comentar: “anota o número da placa aí porque já te dei dinheiro hoje”. Pessoas recordavam-se das/dos malabaristas que já haviam passado por ali, reconhecendo-os, demandando *truques* específicos – “ei, faltou aquele [truque] com o pé” – ou, nos casos de primeira visita à localidade, indagavam suas cidades de origem e possíveis paradeiros.

Se, por um lado, a rua é um espaço de relações com as leis e a polícia, de partilhas entre malabaristas ou com outras pessoas que utilizam o espaço público; por outro, *estar* na rua forja um *ser* da rua que possui relações de aproximações e distanciamentos. Às pessoas que estão na rua é imputado um ser da rua, por vezes, pejorativo – minha própria experiência de *entrar no sinal* evidenciou isso.¹⁶ Utilizar locais públicos é saber driblar/negociar com a força policial, lidar com legislações e com as reações das pessoas: tanto os transeuntes, quanto outros que utilizam a rua com fins diversos. Ocupá-la pode tanto gerar conflitos – verbais ou físicos –,

quanto relações de partilha e cumplicidade entre pessoas que se identificam por estarem na mesma situação.

A dimensão conflituosa aparece, pois, como forma de “sociação”, na medida em que tais hostilidades servem à preservação de limites no interior dos grupos de pessoas que se identificam em posições recíprocas (Simmel, 1983). O estar na rua traz consigo o rótulo de ser da rua favorecendo a aproximação de determinadas pessoas que se reconhecem, se protegem, dialogam e trocam entre si e, simultaneamente, define os limites e as fronteiras, produzindo distanciamentos e repulsas em relação a pessoas que não são da rua e, por isso mesmo, não estão “no mesmo barco”.

O estar na rua visibiliza, favorecendo descontos, oportunidades ou até mesmo proteção e, simultaneamente, ser da rua é saber proteger-se em meio à exposição e vulnerabilidade que a rua te impõe, pois, é possível lidar com isso através de um refinamento do estado de alerta. Estar na rua expõe física, emocional, espiritual e psicologicamente. Ali as pessoas se reconhecem e, por vezes, se respeitam, mas também ser/estar na rua é saber cultivar paciência, cautela, astúcia e perseverança para conseguir viver. O circo de rua situa-se paradoxalmente nesse emaranhado de escolha do local de trabalho, de sentidos diversos, de relações conflituosas e de partilhas, disputas e cumplicidade, de tensões e solidariedades, de encontros e desencontros, de exposição e proteção.

Agradecimentos

Este texto é originalmente fruto de reflexões e diálogos iniciais estabelecidos no processo de escrita da minha dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS-MN/UFRJ). Agradeço às/aos malabaristas o convívio, os ensinamentos e as experiências compartilhadas ao longo dos últimos cinco anos. À Frederico Neiburg, meu orientador de mestrado, por suas instruções e conselhos que serão sempre inspiradores. Gostaria de agradecer também aos diálogos, leituras e revisões de Anderson Pereira, Alex Cordeiro, Luísa Elvira e Pedro Gama.

16 Sobre as experiências de marginalização, considero importante citar o exemplo de quando, após uma manhã de trabalho no semáforo seguida por almoço, fui incentivada por um mototaxista que estava na porta de uma loja de móveis a entrar com minha garrafa a fim de enchê-la d'água num bebedouro que havia ali. Imediatamente fui barrada pelo segurança; ele me disse que eu não poderia encher a garrafa no estabelecimento; dei meia volta e o mesmo mototaxista resmungou dizendo que os taxistas sempre enchem suas garrafas lá com a permissão daquele segurança. Ao mesmo tempo, recordo-me também das experiências de aproximação com pessoas que tinham o intuito de conversar e saber de onde éramos, além das relações com proprietários de estabelecimentos, restaurantes que, muitas vezes, ofereciam-nos descontos. Trata-se de episódios que expressam a díade estar-ser na rua, nesse caso, a partir das diversas reações das pessoas em relação às/aos malabaristas.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, Beatriz S; DAVIES, Vanessa F; VAZ, Alexandre F. "Encontros e desvios nos semáforos: investigando artistas em Florianópolis/SC". In: *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis: v. 46, n. 2. pp. 469-479, 2012.
- BARROSO, Priscila F. "Etnografia de Rua na 'Voluntários da Pátria': fotografando ambulantes no Espaço Público". In: *Revista Ensaios* – n.1, v.1, ano 1. pp. 1-12, 2008.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.
- _____. "Marginais e desviantes"; "Tipos de Desvio". In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 53-85. 1977.
- BENSA, Alban. "Images et usages du temps". In: *Terrain*, nº 29. pp. 5-18. 1997.
- CAMPOS, T; MARQUES, W. E. U; DEBORTOLI, J. A. "A cidade e seus sinais: a construção de uma pesquisa com as crianças do malabares". In: *Licere*, Belo Horizonte, v.14, n.2. pp. 1-40. 2011.
- CORDEIRO, Alex S. L. *Pessoas em movimento: considerações sobre moradores de rua em São Luís (Maranhão)*. (Monografia) Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Maranhão. 2015.
- _____. *Fazer família e cidade na habitação da rua: Brasília em suas múltiplas habitabilidades*. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, da Universidade de Brasília (UnB). 2018.
- CUNEGATTO, Thais. *Etnografia na rua da praia: um estudo antropológico sobre cotidiano, memória e formas de socialidade no centro urbano porto-alegrense*. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 2009.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Editado por Michael Schröter. Traduzido por Vera Ribeiro. Revisão técnica de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.
- GELL, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press. pp. 159-186. 1999.
- GOFFMAN, Erving. 2008. "Estigma e identidade social"; "O eu e seu outro". In: *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: LCT. pp. 11-50; 137-150. 2008.
- KRONBAUER, Gláucia A. *O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona*. (Tese) Doutorado em Educação, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). 2016.
- LEPECKI, André. "Planos de composição: dança, política e movimento". In: *A terra do não-lugar- diálogos entre antropologia e performance*. Raposo et AL. Florianópolis: editora UFSC. pp. 109-120. 2013.
- MARTINS, Adan R. M. *Artistas e viajantes: um estudo etnográfico sobre o modo de vida itinerante de artistas de rua*. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas. 2015.
- MATHEUS, Rodrigo I. C. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. (Dissertação) Mestrado em Artes, da Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2016.
- MENJUNJES, Menzo; CARAZIK, Martín. *El payaso Malabardo y su circo errante de cambalaches*. 1ª ed. Buenos Aires: Der-rames. 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "A síntese do corpo próprio"; "O corpo como ser sexuado". In: *Fenomenologia da percepção*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes. pp. 205-236. 1999.
- RANGEL, Everton A. *Dancers: a travessia dos corpos em um circo norte-americano*. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ). 2015.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana. 2007.

SILVA, Juliana Oliveira. *Entre swings, bolinhas e pernas de pau: circulação e trocas entre malabaristas de rua*. (Monografia) Bacharelado em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Maranhão. 2015.

_____. *Circo de rua na Amazônia: entre corpos, casas e estradas*. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ). 2018.

SILVA, Vagner G. "As esquinas sagradas: o candomblé e o uso religioso da cidade". In: MAGNANI, José Guilherme C. *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, FAPESP. pp. 88-123. 2000.

SIMMEL, Georg. "A natureza sociológica do conflito". In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática. pp. 122-134. 1983.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris: La découverte. 2010.

TOSLTÓI, Leon. *O que é arte?* Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro. 2002.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

>RECEBIDO EM 01 DE AGOSTO DE 2017

APROVADO EM 28 DE NOVEMBRO DE 2017

• ABSTRACT:

• The streets are meeting points. In Brazilian cities, it is usual to see
• people cleaning car windows, begging or selling food and jour-
• nals, hence recreating the street to various ends. They are stim-
• ulated by their own motivations and by passers-by who, many
• times, become their clients. Jugglers, for instance, take their circus
• practices to traffic lights. Drawing upon ethnographic fieldwork
• carried out in Amazonia in 2017, this paper discusses the tria-
• de being, standing and making the street, emphasizing juggler's
• perceptions of their own activities in public places and their trans-
• formation of the street into a circus stage.

• KEY - WORDS :

• Art; Circus; Street; Work; Juggler.