



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais

MÔNICA ALVES BARRETO

AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA:
Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo

UFG
Goiânia, 2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

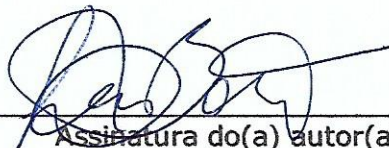
Nome completo do autor: Mônica Alves Barreto

Título do trabalho: **AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA: Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo.**

3. Informações de acesso ao documento:

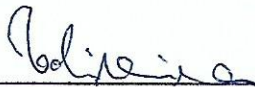
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Vânia Dolores E. de Oliveira
Museóloga - COREM/R1/316 - I
Matr. SIAPE 0224348

Data: 07 / 05 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

MÔNICA ALVES BARRETO

AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA:

Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo

Texto de defesa da dissertação apresentado ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Performances Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

UFG

Goiânia, 2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Barreto, Mônica Alves

AS PERFORMANCES DO CIRCO NA RUA [manuscrito] :
Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo /
Mônica Alves Barreto. - 2017.
215 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Vânia Dolores Estevam de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Circo. Arte circense. . 2. Arte de rua. . 3. Performance cultural. .
4. Ensino/aprendizagem. . 5. Saltimbanco.. I. Oliveira, Vânia Dolores
Estevam de , orient. II. Título.

CDU 7



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Mônica Alves Barreto para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos quatro dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às quatorze horas no mini auditório do Midea Lab da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira (orientadora e presidente da mesa), Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real (UFG) e Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMP/SP) na qualidade de convidado externo do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Mônica Alves Barreto "*As Performances do Circo na Rua: escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo*". Destacam-se as participações dos professores doutores, Erminia Silva e Paulo Petronílio Correa como membros suplentes desta banca. A Senhora Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença dos membros da banca e concede a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto

Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real

APROVADA

APROVADA

APROVADA

Mônica Alves Barreto faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a senhora presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Performances Culturais – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 04 de maio de 2017.

Parecer

Aprovada, contanto que sejam incorporadas as pertinentes observações da banca (quanto a abordagem metodológica, conceitos e análises) e submetidas à apreciação da orientadora, na versão final entregue ao Programa

Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira
Presidente

Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto
Membro

Prof. Dr. Márcio Penna Corte Real
Membro

Prof. Dr. Roberto Abdala Junior

Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Tainá e Cauê, por terem aguentado todas as noites de insônia e consequentes dias de mau humor.

Aos meus pais, Déa e Marcelo, por terem cuidado sempre, não sem esforço, da minha educação.

Aos meus avós, Ruy e Emma Rosa, por terem despertado em mim, desde cedo, o amor pela arte e pela ciência, respectivamente.

A cada professor e cada artista que cruzou o meu caminho, por persistirem na

escolha destas profissões tão difíceis e pouco reconhecidas.

AGRADECIMENTOS

Como eu poderia imaginar que esta seria a parte mais difícil do meu trabalho? Impossível agradecer a todos os que contribuíram para esta pesquisa. O desejo é começar pelo primeiro circo de que tenho memória, lá no interior de Mato Grosso, onde vi pela primeira vez um elefante de perto, e seguir, um a um, até os dias de hoje.

Com a consciência da impossibilidade, gostaria que cada circo que me recebeu ao longo da vida se sentisse reconhecido naquele cirquinho de lona furada que me povoou a infância. Na memória, as palavras de meu pai: 'vigia essa menina, que o dia que esse circo for embora ela vai junto!'

Agradeço imensamente aos meus professores da Escola Nacional de Circo: Delizier Rethy, que me presenteou com o *seu* número, acrobacia sobre patins (nunca vou agradecer o suficiente); Rogério, que me ensinou o número mais difícil da minha vida, o quadrante; Robby Rethy Júnior, com seu sotaque húngaro e senso de humor bem brasileiro, devidamente escondido atrás da cara de mau em que ninguém acreditava; Tia Neusa, minha professora de trapézio simples, que me ensinou que no trapézio a gente segura nem que seja com a ponta do dedinho; seu Pepino, que inacreditavelmente me colocou no trapézio de voos, logo eu, com todo o meu medo de altura; Edson Silva, que acompanhou esta empreitada lá de cima, na banquilha, pequena demais para tanto pavor; e tantos outros, com quem tive menos contato mas que não deixaram de fazer parte desta história: Edvar Ozon, Galba, Paulo, Toquinho, Aberaldo, Abelardo... E, claro, à professora Omar Elliot Pinto, na mão de quem sempre iam parar as bombas do dia-a-dia na escola.

Não posso deixar de agradecer aos meus alunos, todos os que de alguma maneira passaram pelas minhas mãos (e, no caso do circo, a expressão é literal), seja em preparações de companhias de teatro, em treinos ou nas instituições em que trabalhei. Espero ter conseguido despertar em vocês uma fração do que os meus professores despertaram em mim.

Agradeço também aos artistas circenses de rua, não apenas pela enorme colaboração neste trabalho, mas também por sua dedicação à arte circense, muitas

vezes sequer reconhecida como tal. Graças a vocês o circo chega a lugares e pessoas que, se não fossem vocês, jamais teriam acesso a ele. Resistam, persistam!

Não poderia deixar de agradecer a Marcelo Marques, que participou de boa parte desta história, primeiro como companheiro e parceiro de vida e de trabalho, depois como colega, a quem sempre pude recorrer nos momentos de dúvida (que não foram poucos).

Agradeço à minha banca de qualificação: professor Marco Antonio Coelho Bortoleto, pelas observações valiosas e generosas provocações; professora Ermínia Silva, pela correção minuciosa e pela inspiração que é, sempre, ler seus textos; e professor Márcio Penna Corte-Real, a quem devo não só as correções feitas diretamente no texto, mas todo um semestre de debates e discussões que foram essenciais para este trabalho e para a vida.

E finalmente, mas não menos importante, agradeço aos professores do meu programa, em especial à minha orientadora, Vânia Dolores Estevam de Oliveira, que foi capaz de enxergar, na banca de seleção, a paixão escondida atrás dos ritos acadêmicos. Não fosse esse olhar sensível meu projeto não teria tomado o rumo que tomou e, certamente, não teria sido realizado com tanto amor, já que foi ela quem pinçou o circo de dentro de todas as vertentes artísticas presentes no meu projeto inicial.

Minha lona é do tamanho do céu
E minha bilheteria é o meu chapéu.

Saracura do Brejo

RESUMO

Este trabalho procura enxergar os artistas de circo de rua, aqui chamados de saltimbancos contemporâneos, através do olhar das Performances Culturais. Por dois anos o artista de rua de Goiânia foi observado em seus rituais, com a finalidade de compreender as escolhas que ele faz no seu dia-a-dia. A arte de rua costuma ser pouco valorizada, no entanto pode-se perceber que a afluência de artistas de estados e países diferentes tem crescido nas ruas da capital de Goiás na última década. A presente pesquisa foi buscar nas falas dos próprios artistas uma forma de melhor compreender este crescimento, através de entrevistas semi-estruturadas. O modo de aprendizado do artista circense de rua foi observado desde em encontros semanais locais até Festivais e Convenções que reúnem artistas de todo o Brasil e América Latina, trazendo à tona uma rede de organização e relacionamentos. Ao acompanhar os eventos realizados pelos artistas de rua revelou-se um movimento coletivo, citado por muitos como um fator agregador e, em grande parte, responsável pela disseminação da arte circense no estado. Este trabalho traz indicativos de como se desenvolveu este movimento e o que ele trouxe à arte circense do Centro-Oeste. A pesquisa revelou também tensões vividas pelos artistas circenses de rua. As relações internas, as relações entre o artista de rua e a sociedade e entre os diversos segmentos da área estão repletas de conflitos, inevitavelmente revelados pela convivência. As conclusões apontam para a urgência de uma discussão acerca da legislação que diz respeito à arte de rua e à relevância das escolas de circo no desenvolvimento do artista de circo que atua na rua.

Palavras-chave: Circo. Arte circense. Arte de rua. Performance cultural. Ensino/aprendizagem. Saltimbanco.

ABSTRACT

This research seeks to see street circus artists, here called contemporary saltimbancos, through the eyes of Cultural Performances. For two years the street artist from Goiânia was observed in his rituals, in order to understand the choices he makes in his daily life. Street art is often undervalued, however it can be seen that the influx of artists from different states and countries has grown in the streets of the capital of Goiás in the last decade. The present research was to search in the own artists' speeches a way to better understand this growth through semi-structured interviews. The street circus artist's learning style has been observed since local weekly meetings to Festivals and Conventions that bring together artists from all over Brazil and Latin America, bringing to the forefront a network of organization and relationships. By following the events of the street performers it was revealed a collective movement, mentioned by many as an aggregating factor and, in large part, responsible for the dissemination of circus art in the state. This research brings indicative of how this movement developed and what it brought to the circus art of the Midwest. The research also revealed tensions experienced by circus street artists. Internal relations, the relations between the street artist and society and between the various segments of the area are full of conflicts, inevitably revealed by the coexistence. The conclusions point to the urgency of a discussion about legislation concerning street art and the relevance of circus schools in the development of the circus artist who perform on the street.

Keywords: Circus. Circus art. Street art. Cultural performance. Teaching / learning. Saltimbanco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mateus Aguiar em atuação no sinal	15
Figura 2: Bulacha, malabarista	38
Figura 3: Deyson Eckert, malabarista	39
Figura 4: Endrina Barrios, artista venezuelana.....	39
Figura 5: Guarnieri Alves, malabarista	40
Figura 6: Jairo Lopez, da Cia Os Kaco.....	40
Figura 7: Kadu Olivie, da Cia Os Kaco	41
Figura 8: Larissa de Paula, artista de rua e professora de circo	41
Figura 9: Márcio Henrique Souza, malabarista de rua	42
Figura 10: Mateus Aguiar, malabarista e monociclista	42
Figura 11: Patrícia Vergara, artista colombiana	43
Figura 12: Saracura do Brejo, bambolista e professor de circo.....	43
Figura 13: Bruce Sting, artista colombiano.....	44
Figura 14: Caracol, malabarista argentino	44
Figura 15: Bulacha passando o chapéu em apresentação de O Domador de Animais no saguão do Teatro SESI	51
Figura 16: Saracura do Brejo apresentando o espetáculo Bambolero, junto com o Coletivo É Só Querê Fazê.....	53
Figura 17: Público envia energia para ajudar na realização de um número difícil, durante o X Encontro Goiano de Malabares e Circo.	58
Figura 18: Damião Ribeiro surpreende os passantes com seu monociclo	59
Figura 19: Saracura do Brejo e seus bambolês	62
Figura 20: Reação do público em espetáculo de rua, apresentado no X Encontro Goiano de Malabares e Circo.....	63
Figura 21: Artista se prepara para a apresentação	64
Figura 23: Muro externo do Brejo, local onde acontece a Jornada ELRECA	77
Figura 24: Momento da apresentação no Parque Leolídio di Ramos Caiado	78
Figura 25: Trabalho de integração do grupo	79
Figura 26: Exercício de alongamento com o professor Vytor Batista, de calça preta com listras brancas, do lado direito da foto	80
Figura 27: Aula de pirâmides humanas com o professor Saracura do Brejo, de calça listrada, ao alto	81
Figura 28: Dinâmica realizada pelo professor Zaf PK, ao centro da roda, de camisa branca	82
Figura 29: O artista plástico Bulacha, ao fundo, observa sua obra, exposta no parque, ao lado do local da apresentação	83
Figura 30: Público aguardando o início da apresentação, recebido pela equipe com balões e bilhetinhos.....	84
Figura 31: Confecção dos bilhetes	85
Figura 32: Início da apresentação	86
Figura 33: Participante escolhe o que quer trocar na feira de troca	87
Figura 34: Capa do programa do evento.....	89
Figura 35: Criança fazendo oficina de faixa	92
Figura 36: Flyer de chamada para o Circomércio	93
Figura 37: FERIA do Circomércio	94
Figura 38: Plateia de uma das apresentações em escola.	95

Figura 39: Mateus, o organizador do encontro semanal, e seu monociclo, a Girafilda	97
Figura 40: Banner da 18º Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo.....	99
Figura 41: Noite de homenagem ao É Sò Querê Fazê no X Encontro Goiano de Malabares e Circo. Da esquerda para a direita: Kadu Oliviê, Jairo Lopez, Bulacha e Vítor Rios.....	102
Figura 42: Artista mirim passando o chapéu em apresentação do X Encontro Goiano de Malabares e Circo, em ação educativa.	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - O CIRCO E A TRANSFORMAÇÃO DAS CIDADES.....	21
1.1 – POR ONDE ANDAVA O CIRCO ENQUANTO AS CIDADES AVANÇAVAM.....	21
1.2 - O ARTISTA DE RUA E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE	22
1.3 - O ‘NOVO CIRCO’ E O ESPAÇO URBANO.....	33
CAPÍTULO 2 - O ARTISTA DE RUA: QUEM É?	36
2.1 – SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO, COM VOCÊS, OS SALTIMBANCOS CONTEMPORÂNEOS.....	37
CAPÍTULO 3 – PERFORMANCE CIRCENSE: UM RITUAL ARTÍSTICO	52
3.1 – EM OMBROS DE GIGANTES.....	52
3.1.1 – Um passeio nos ombros de Bauman.....	53
3.2 - O RISO E O RISCO: UM RITUAL DE CURA.....	56
3.3 - O RITUAL CIRCENSE: SEPARAÇÃO, LIMINARIDADE, AGREGAÇÃO	59
3.4 - O RITUAL VISTO POR DENTRO	63
CAPÍTULO 4 – TROCA DE CONHECIMENTO NO CIRCO DE RUA.....	68
4.1 - O APRENDIZADO DO ARTISTA DE RUA.....	76
4.1.1 - JORNADA ELRECA.....	77
4.1.2 - ENCONTRO GOIANO DE MALABARES E CIRCO	88
4.1.3 - ENCONTRO SEMANAL NA PRAÇA UNIVERSITÁRIA.....	96
4.1.4 – CONVENÇÃO NACIONAL.....	98
4.2 – O QUE OS EVENTOS TÊM EM COMUM E O QUE CADA UM TEM DE PECULIAR.....	99
4.3 - É SÓ QUERÊ FAZÊ	100
CAPÍTULO 5 – ESCOLHAS E EXPECTATIVAS.....	104
5.1 - UNIÃO.....	104
5.2 – MOBILIZAÇÃO.....	107
5.3 – ARTISTA X PEDINTE.....	107
5.4 - ARTE SEM LEI.....	108
5.5 ‘FAZER ARTE’	110
5.6 - A CULTURA DO CHAPÉU.....	112
5.6 – POR QUE GOIÂNIA?.....	116
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS.....	125
APÊNDICES.....	135
APÊNDICE A - ROTEIRO BÁSICO DE PERGUNTAS PARA AS ENTREVISTAS.....	136

APÊNDICE B - LISTA DE ARTISTAS ATUANTES	137
ANEXOS	138
ANEXO 1 - ENTREVISTAS	139

INTRODUÇÃO

O circo está morrendo. Sim, o circo está morrendo, pelo menos, desde que nasci. Em seu prefácio ao livro *Festa no Pedaco*, Ruth Cardoso pergunta: “Quantas vezes os intelectuais já decretaram a falência dos circos mambembes?” (MAGNANI, 1998, p. 16) Desde 1964 há registros de reportagens que falam sobre a ‘extinção’ do circo (SILVA, 2007, p. 25). O surgimento do cinema, logo depois a televisão, a crise mundial, a crise local, o crescimento das cidades... Mais recentemente as novas mídias como a internet, com uma ampla diversidade de interações e redes sociais... Tudo isso é frequentemente citado como possíveis motivos para a tão anunciada morte do circo. No entanto, contra todos os prognósticos nefastos, o circo continua vivo. E crescendo, como veremos ao longo deste trabalho.

Fala-se no circo, assim, no singular, mas é importante ter em conta que o circo são muitos. Falar de circo é falar de uma multiplicidade de linguagens. De que circo, afinal, estamos falando?

Se perguntarmos às pessoas nas ruas o que é circo, é provável que respondam que é uma lona em que se apresentam espetáculos. Hoje este é o senso comum do que seria circo, mas esta estrutura que povoa nosso imaginário é originária do século XIX (SILVA, 1996, p. 26).

Há muitas controvérsias sobre as origens do circo. O palhaço, ou cômico, existe desde as mais antigas culturas; existem registros de acrobatas no antigo Egito e malabaristas desde a Grécia antiga. Autores como Alice Viveiros de Castro (2005) e Luiz Guilherme Veiga de Almeida (2008) localizam a origem do circo no circo Greco-romano, onde acrobatas mostravam suas habilidades, animais exóticos eram exibidos e tinham lugar as competições e os jogos. No entanto, há autores que não reconhecem este circo no denominado ‘circo moderno’, localizando a origem do circo bem mais adiante, no séc. XVIII. Bolognesi, por exemplo, não reconhece a continuidade do circo moderno com o circo Greco-romano. Para ele “reconhecer o aproveitamento e a transformação de alguns números das artes circenses que podiam ser vistos em momentos anteriores (...) não parece ser suficiente para sustentar a hipótese de filiação” (BOLOGNESI, 2003, p. 24).

Não se pode associar a denominação *circo* a um único tipo de espetáculo. O circo “é um dispositivo que possibilitou e possibilita a construção de diferentes tipos de espetáculos, tendo em vista o conjunto de saberes e práticas acumulado pelos circenses” (SILVA, 2009, p. 58). Ou seja, ao falar em circo estou me referindo a esta multiplicidade cultural que engloba uma grande variedade de possibilidades.

O circo com a configuração que conhecemos hoje surge no século XVIII e só chega ao Brasil bem mais tarde, mas a arte dos saltimbancos¹, dos artistas de feiras, está presente desde muito antes da colonização. Segundo Alice Viveiros de Castro, já estava nos navios do descobrimento, uma vez que há registros de que o primeiro a descer das caravelas em terras brasileiras foi Diogo Dias, identificado por Caminha como homem *gracioso*² que realizava ‘saltos reais’, que é como eram chamados os saltos mortais (CASTRO, 2005, p. 85).

De acordo com os estudos de Ermínia Silva (1996, p. 19), o circo chega ao Brasil a partir de 1850, com as famílias de origem europeia. As famílias que vêm de diversos países trazem consigo os conhecimentos do circo. Muitas chegam aqui sem nada além deste conhecimento (AVANZI;TAMAOKI, 2004, p.17). Algumas eram de artistas que trabalhavam em circos ditos ‘tradicionais’, sabiam como montar uma lona, como lidar com os aparelhos³ do circo e trouxeram consigo este conjunto de saberes e práticas.

Para Bakhtin, a comicidade que aparece ainda hoje nos circos e números de feira traz consigo a concepção de corpo do realismo grotesco presentes “nos pregões das feiras e na comicidade de praça pública na Idade Média e no Renascimento” (BAKHTIN, 1987, p. 25). Por isso, ao longo deste estudo faço um apanhado da história daquele artista que atuava na Idade Média e no Renascimento, mas a pesquisa se trata da atuação do artista contemporâneo, o artista que está, nos dias de hoje, se apresentando nas praças, parques e sinais de trânsito, mais especificamente aqueles que atuam na cidade de Goiânia. Para isto fui procurar o artista de rua que estava em atuação no período da pesquisa, os quais chamo aqui de *saltimbancos contemporâneos*.

1 Segundo Pavis “saltimbanco é o termo genérico para malabarista, pelotequeiro, embusteiro, charlatão, farsante, pregoeiro, arranca-dentes, paradista” (PAVIS, 2005, p.349).

2 Gracioso era o termo utilizado para designar os atores cômicos, sendo indicado em dicionários antigos como sinônimo de histrião e bobo (CASTRO, 2005, p.85).

3 ‘Aparelhos’: é como são chamados os equipamentos utilizados pelos artistas para a apresentação de seus números. O trapézio é um ‘aparelho’, o tecido acrobático é outro ‘aparelho’, e assim por diante.

Como professora de circo na cidade de Goiânia há alguns anos, pude observar a afluência de muitos artistas de rua às instituições públicas de ensino de circo. São, em sua maioria, malabaristas procurando conhecer novas técnicas, novos números. Vêm de toda a América Latina. Havia alunos do Chile, da Argentina, Colômbia, Venezuela. Jovens viajantes que aproveitavam sua estada na cidade e a disponibilidade de uma escola gratuita para aprimorar suas técnicas e aprender novas habilidades.

De uns anos para cá vejo que este movimento tem aumentado e se fortalecido. Alguns dos alunos na extinta Escola Estadual de Circo Martim Cererê⁴ hoje são professores em outras instituições. Os artistas de rua continuam chegando, e agora não só da América Latina. No primeiro semestre de dois mil e quinze, por exemplo, tivemos, no ITEGO em Artes Basileu França, um aluno vindo da Dinamarca.

Nos últimos anos é visível o aumento da presença de artistas de rua nas praças e nos sinais de trânsito de Goiânia. Saber quem são eles, de onde vem, o que esperam e como aprendem a arte do circo pode delinear um retrato do circo de rua na cidade de Goiânia e, quem sabe, nos apontar caminhos para identificar as necessidades e os meios para o desenvolvimento desta arte tão antiga quanto atual.

Figura 1: Mateus Aguiar em atuação no sinal



Foto tirada por mim no dia da entrevista (08/04/2016) no cruzamento da Av. Paranaíba com a Av. Araguaia, no centro de Goiânia.

⁴ Escola Estadual de Circo dirigida por Tetê Caetano que funcionou somente no ano de 2009.

O interesse por estudos a respeito do circo tem crescido, no Brasil e fora dele, mas ainda são poucos e incipientes. Tal fato talvez seja devido ao tratamento da arte circense somente como entretenimento (BORTOLETO, 2008, p. 11). Daí a importância de se fazer um levantamento a respeito destes artistas e de sua arte, de suas expectativas e necessidades.

O circo sempre respondeu prontamente aos apelos de seu público, o que resulta em diversas mudanças no seu formato e suas características. Desde a década de 1980 o circo vem passando por mais uma modificação significativa em sua história: a criação de escolas de circo (SILVA, 2009, p. 181). Mudanças nas relações de ensino e aprendizagem nos circos de lona culminaram no surgimento de locais de aprendizado das técnicas circenses acessíveis a não circenses. Com as escolas de circo o conhecimento das artes circenses passa a ser ensinado fora do âmbito da lona. Artistas oriundos de todas as artes têm voltado seus olhos (e seus corpos) para o circo. Jovens artistas se aventuram na incursão pelo mundo do circo, ocupando espaços tão diversos quanto os grandes palcos e as faixas de pedestre nos sinais de trânsito. Estes últimos, os saltimbancos contemporâneos, têm se multiplicado a olhos vistos nos cruzamentos de Goiânia.

Esta pesquisa pretende saber quem são, o que buscam e como estes artistas travaram seu contato com o circo, analisando sua performance e suas interações. Para tal foi realizado um levantamento (Apêndice B) de alguns artistas circenses de rua em atuação na cidade de Goiânia no período da pesquisa, sem ter com isso a pretensão de fazer um mapeamento completo destes artistas, visto ser uma população bastante flutuante. Para uma estimativa inicial o contato com os artistas se deu nos encontros semanais de treinamento, que acontecem todas as segundas-feiras na Praça Universitária. Após este levantamento, quatro artistas foram escolhidos para serem observados em seu local de atuação. O principal critério de escolha foi a receptividade dos artistas, já que a informação de onde e em que horários eles estarão se apresentando era um grande facilitador, mas o acaso não deixou de ter seu espaço: ao transitar pela cidade, inevitavelmente me deparei com vários deles. Mais do que coletar dados, esta etapa foi dedicada à busca de uma descrição densa (GEERTZ, 2008) das atividades observadas, procurando dar atenção redobrada às camadas mais profundas no comportamento dos artistas observados, tendo em vista que o pesquisador, ao optar pela observação etnográfica, enfrenta

uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (GEERTZ, 2008, p. 07).

Paralelamente à observação em praças e sinais acompanhei os encontros de artistas de rua que ocorreram na cidade de Goiânia: O encontro semanal de treinamento, a III Jornada ELRECA e o X Encontro Goiano de Malabares e Circo. Mais detalhes sobre estes encontros serão dados adiante.

Após esta etapa foram realizadas entrevistas com doze artistas de rua, cujas entrevistas encontram-se nos anexos. Para isto utilizei entrevistas semiestruturadas, por meio de áudio e vídeo, seguindo um roteiro básico de perguntas (Apêndice A). Neste estudo os artistas serão citados pelos seus nomes artísticos, indicando seu nome de registro apenas através de notas e quando se fizer extremamente necessário.

No primeiro capítulo faço um breve apanhado da história do circo e sua relação com a transformação das cidades. Ao falar-se em circo imagina-se logo uma lona colorida, que chega à cidade, nos encanta por algum tempo e depois vai embora. Mas o circo tem diversas configurações. A arte circense se adapta às mudanças e responde a elas com presteza. Analisar as relações entre o artista de circo e seu entorno é o objetivo deste capítulo.

Para desenvolver uma análise sobre a relação entre o circo e as cidades utilizei a noção de Halbwachs (1990) de memória social e sua vinculação com o espaço. Para situar historicamente a transformação do circo, dialogo com Castro (2005), Silva (2007) e Berthold (2000). Por outro lado, Mumford (2008) traz questões históricas da transformação das cidades.

O segundo capítulo traz uma apresentação de cada artista entrevistado, retirada de suas próprias falas nas entrevistas, procurando esclarecer quem é, como vive e como treina o artista circense de rua, sua atuação e suas necessidades. Os objetivos deste capítulo são avaliar suas expectativas em relação à arte circense e ao seu trabalho⁵ nas ruas e identificar se sua condição de artista de rua é uma escolha ou falta de acesso a outros espaços.

⁵ Utilizo aqui o conceito explicitado pelo Congrès Annuel du Centre des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, citado por Schwartz: "em todas as sociedades, quaisquer que sejam os lugares ou as épocas, os homens e as mulheres trabalham, ou seja, envolvem seus corpos em uma atividade

No terceiro capítulo analiso a arte circense como performance cultural, segundo a teoria de Richard Schechner (1985, 2006a, 2006b, 2011) e Victor Turner (1985, 2005a, 2005b, 2008a, 2008b), utilizando-a como ‘arquétipo conceitual’⁶. Utilizo aqui o termo para deixar claro que pretendo me referir aos autores citados *por extensão analógica*. Utilizo seu arcabouço teórico para uma aproximação entre campos de ideias aos quais estas não se aplicam *imediate e literalmente*, a saber: o campo do ritual e o campo da arte circense. A subdivisão do ritual em separação, margem e agregação, identificada por Van Gennep (2011, p. 25), também se aplica a um espetáculo de circo. Neste capítulo, cada etapa de uma apresentação circense é relacionada ao ritual sob o ponto de vista do espectador, do artista e da comunidade circense. Ao final do capítulo realizo o mesmo procedimento em relação ao artista de rua, analisando de que forma ele se insere no contexto da performance como ritual.

No capítulo quatro discorro sobre as relações de ensino e aprendizagem do artista de rua. Para tanto, apresento o resultado da observação dos encontros entre os circenses de rua como, por exemplo, a III Jornada ELRECA, que se caracteriza por reunir, em sua maioria, artistas de rua provenientes de várias linguagens (malabaristas, b-boys, grafiteiros, etc.), todos em busca de aprender técnicas de circo. Outro encontro pesquisado foi o X Encontro Goiano de Malabares e Circo, que traz artistas de todo o Brasil para troca de experiência e apresentações. Além da III Jornada ELRECA e do X Encontro Goiano de Malabares e Circo, acompanhei encontros semanais que acontecem nas praças e parques da cidade, dos quais o mais representativo acontece na Praça Universitária.

O quinto capítulo avalia quais as expectativas e necessidades dos artistas de rua em relação ao seu trabalho. Algumas das dificuldades relatadas levaram a uma reflexão a respeito da legislação que dispõe sobre a atuação do artista nas ruas. Ao final do capítulo falo sobre a chamada ‘cultura do chapéu’, que é o que possibilita à maioria dos artistas de rua viver de sua arte.

Como observei acima, o leitor irá encontrar interferência desta pesquisadora ao longo de todo o trabalho, mas principalmente nos trechos que se referem

socialmente programada que visa a produzir os meios materiais de suas existências” (SCHWARTZ, 2011, p. 20).

⁶ Segundo Black, citado por Turner (2008, p. 22), arquétipo conceitual é um “repertório sistemático de ideias por meio do qual um dado pensador descreve, por *extensão analógica*, algum território ao qual aquelas ideias não se aplicam imediata e literalmente.”

diretamente ao circo de rua. Isto se deve ao fato de ter, eu mesma, ainda que por um breve período, atuado no circo de rua. Quando parti nesta viagem, junto com meu parceiro, estávamos para nos formar na Escola Nacional de Circo e tínhamos uma boa técnica, números excelentes e muita vontade. O que poderia dar errado?

Bem, apesar de termos um número de patinação acrobática que poderia estar no roteiro de qualquer circo, não conseguíamos ganhar dinheiro na rua. Trabalhávamos o dia inteiro, mas o que ganhávamos era muito pouco. A verdade é que sabíamos muito dos nossos números, mas nada sobre a arte da rua. A rua tem suas especificidades, seu tempo, seu ritmo. E isso aprendemos lá mesmo, na rua. O aprendizado na Escola Nacional de Circo não nos havia preparado para aquele contexto. Esta primeira experiência durou três meses, no ano de mil novecentos e noventa e cinco, ao longo dos quais percorremos seis países⁷. Em cada país pelos quais passamos fomos acolhidos, cuidados e ensinados pelos artistas com quem cruzamos.

Da mesma forma que diversos entrevistados, hoje mantenho minha relação com a arte de rua de diversas maneiras, apesar de não ter tal atividade como meio de vida: como pesquisadora; através de apresentações da companhia que dirijo, a Cia Corpo na Contramão; mas principalmente como professora. Sou, portanto, parte integrante do grupo pesquisado, sendo não só impossível, mas também indesejável pretender uma distância que seria falsa. Reconheço a impossibilidade da objetividade como pressuposto, no sentido de que “o cientista, para descobrir e descrever os mecanismos de funcionamento da natureza, deve ficar fora dela, numa posição privilegiada, de onde possa ter uma visão abrangente e sempre buscando discriminar o que é objetivo do que é ilusório, ligado à sua própria subjetividade, às suas opiniões” (VASCONCELOS, 2002, p. 90). Considerando, como afirma esta autora, que a ciência reconhece a impossibilidade de uma verdade objetiva, independente de seu observador, este estudo evidencia o pressuposto da intersubjetividade, do espaço de consenso. O que resta, portanto, é um olhar de dentro, o que traz suas vantagens e desvantagens. É um olhar contaminado, impregnado das dores e paixões do grupo em questão, mas é também um olhar que possui um ponto de vista e uma experiência privilegiados. Assumo, portanto: sou índio nessa tribo (LIMA, 1985).

⁷ Noruega, Dinamarca, Suécia, Alemanha, Suíça e Itália.

CAPÍTULO 1 - O CIRCO E A TRANSFORMAÇÃO DAS CIDADES

1.1 – POR ONDE ANDAVA O CIRCO ENQUANTO AS CIDADES AVANÇAVAM

Segundo Lynch “nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas” (LYNCH, 1988, p. 11) e a imagem que o cidadão tem de sua cidade está repleta de significações. Como se situa o artista de rua em relação ao seu meio ambiente, que se modifica com enorme frequência? Considerando a importância desta relação do indivíduo com seu meio procurei investigar como se deu a relação entre o artista circense e as cidades.

Quantos de nós já não passamos pela experiência de passar por um terreno, até ontem baldio, e nos depararmos com uma grande lona e suas luzes coloridas, acompanhada de uma quantidade de caminhões, trailer e barracas, dando a impressão de que tudo aquilo ‘brotou’ ali, da noite para o dia? A música, as luzes piscando, os palhaços na entrada, recebendo o público, surgem no imaginário quando ouve-se a palavra ‘circo’. Mas nem sempre foi assim. Houve épocas, por exemplo, em que o circo era fixo, com espetáculos apresentados em anfiteatros. Como se desenvolveu a relação dos artistas com as cidades em que se apresentavam, ao longo dos tempos? De que modo o artista circense respondeu à urbanização do homem e qual sua relação como espaço urbano hoje é o que me proponho a investigar.

Ainda que os palhaços e bufões tenham frequentado os mais diversos espaços, pode-se identificar o artista de rua como um expoente da cultura popular, tendo por base a definição do próprio Burke, de que o artista popular é aquele que “trabalha *principalmente* para um público de artesãos e camponeses” (BURKE, 2010, p. 27, grifo meu). “Mesmo antes da revolução industrial, a cultura popular ‘tradicional’ vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das estradas e a alfabetização” (BURKE, 2010, p. 27), diz Burke ao analisar a separação entre a cultura popular e a cultura de elite. Segundo ele, a princípio a nobreza participava da cultura popular. Ao longo dos séculos XVII e XVIII ela foi se afastando. Sendo assim, o que procuro investigar é se o crescimento das cidades minou o desenvolvimento deste artista ou ele se modificou em resposta às mudanças no seu entorno?

1.2 - O ARTISTA DE RUA E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE

Para refletir sobre a relação do artista de rua com as cidades, precisaremos nos transportar para um pouco além delas. Como os artistas se inseriam no contexto das tribos e aldeias, antes dos homens se organizarem em cidades?

Um dos principais personagens presentes no circo e nas praças e sinais de todo o mundo, o palhaço, aparece em diversas culturas antigas. Segundo Alice Viveiros de Castro, o palhaço “está presente em todas as culturas, e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados”. Temos aí a figura do palhaço sagrado, ligado aos rituais de suas tribos. “Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte” (CASTRO, 2005, p.18).

A relação do ser humano com a morte, colocada pela autora como um dos principais focos do ritual, é também colocado por Mumford (2008) como um dos três aspectos originais da colonização temporária. A saber, estes aspectos relacionam-se com “uma espécie de vida mais valiosa e significativa, com uma consciência que entretém o passado e o futuro, apreendendo o mistério original da geração sexual e o mistério final da morte e do que pode haver depois da morte” (MUMFORD, 2008, p. 09). Para Mumford (2008), manifestações como a linguagem e o ritual são tão importantes para buscar a origem das cidades quanto os remanescentes físicos, como instrumentos e armas. Ou seja, os rituais que ajudavam o ser humano a lidar com a morte estão diretamente relacionados à fixação humana, à constituição dos primeiros acampamentos e aldeias. E o palhaço era parte expressiva de tais rituais.

Alice Viveiros de Castro nos fala sobre as tradições da tribo indígena norte-americana Plain e apresenta o palhaço como parte de um equilíbrio ritual. Os *heyocas* são os responsáveis por mostrar à tribo o absurdo dos comportamentos humanos. Quebrando as regras, fazendo tudo ao contrário e extraindo riso mesmo quando a tribo está saindo para uma batalha, o *heyoca* não deixa a tribo esquecer que não podemos nos levar muito a sério. O seu próprio nome vem de uma inversão: “o nome *heyoca* é a inversão do grito de guerra dos índios Plain: *hoca-hey!*” (CASTRO, 2005, p. 19).

Tem-se aí a evidencia da presença do palhaço como parte integrante da tribo, elemento essencial, contribuindo para seu equilíbrio e ajudando aos seus pares a

lidar com o medo e com o ridículo humano, além de exercer uma função reguladora, colocando em perspectiva a seriedade das regras no dia-a-dia da tribo.

No Brasil temos o *Hotxwá*, o palhaço da tribo Krahô.

Eles podem interferir nos afazeres das outras pessoas, podem provocar ou fazer as coisas "ao contrário", com um prazer infantil e um olhar inteligente que consegue perceber toda e qualquer oportunidade para fazer as pessoas rirem (PUCETTI, 2005, p. 110).

O *Hotxwá* tem total liberdade de ação. Ele pode fazer o que bem entender sem que ninguém ache ruim. Mesmo durante os rituais o *Hotxwá* interfere, faz brincadeiras e imitações. O palhaço Krahô é respeitado e querido pela tribo.

Em uma sociedade calcada em seus rituais e permeada pela compreensão mágica dos mistérios da natureza, como eram as sociedades que estabeleceram as primeiras aldeias, um elemento cuja função é espantar o medo é, certamente, de importância crucial no estrato social.

Mas o circo comporta outras formas de expressão além do palhaço. Para analisar a relação do circo com o desenvolvimento das cidades é preciso ir buscar também sua outra vertente: os acrobatas. Em 'O Elogio da Bobagem' Alice Viveiros de Castro publica uma ilustração retirada de *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, de Henry Thétard (CASTRO, 2005, p. 20) que mostra figuras em posições acrobáticas, no Antigo Egito, há mais de 4000 anos. Em sua 'História Mundial do Teatro' Margot Berthold nos apresenta a imagem de uma pintura do túmulo de Ankhmahor, em Sakkara, do terceiro milênio a. C., com a epígrafe: 'dança extática acrobática' (BERTHOLD, 2000, p. 11). A gravura é utilizada para ilustrar a origem do teatro. "O teatro é tão velho quanto a humanidade" (BERTHOLD, 2000, p. 01). Para fundamentar esta afirmação Berthold guia seus leitores através de gravuras diversas, mostrando as danças dramáticas de Hathor, cantores e harpistas em um estandarte-mosaico datado de 2700 a.C., jovens musicistas e dançarinas de 1400 a.C. Sobre os mistérios de Osíris, Berthold (2000, p. 11) diz: "existe o conflito dramático e, assim, a raiz do teatro". Ora, se existe a acrobacia, não existiria também a raiz da arte circense? O circo moderno, cuja criação é atribuída a Philip Astley, na segunda metade do séc. XVIII, era inicialmente composto por apresentações com cavalos, mas o empresário Antonio Franconi, a quem Astley cedeu seu Anfiteatro Inglês em 1793, acrescentou a arte dos pantomimos ao seu espetáculo (BOLOGNESI, 2003). O teatro como o conhecemos hoje está tão distante dos rituais acima citados quanto o circo contemporâneo está das

manifestações acrobáticas retratadas nas pinturas antigas. No entanto aceitamos localizar as raízes do teatro nos rituais primitivos. Se a raiz do teatro está no conflito dramático, onde estaria a raiz do circo? Considerando que o circo moderno reúne cavaleiros e mimos, poderíamos considerar que o circo tem suas raízes tanto nos treinamentos militares quanto nas acrobacias realizadas desde priscas eras. Assim como o ator de hoje se considera herdeiro de Téspis, não poderia o circense considerar-se herdeiro dos acrobatas de 4000 anos atrás?

É uma questão que necessitaria de maiores pesquisas, mas supondo que a resposta seja sim, irei explorar um pouco a história dos artistas acrobatas na polis grega.

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete (BERTHOLD, 2000, p. 136).

De acordo com o texto acima, 'desde tempos imemoriais' malabaristas, acrobatas e outros artistas que executavam atividades artísticas encontradas hoje no circo já circulavam pelos mercados e feiras das cidades. Se o palhaço, nas aldeias, está intrinsecamente ligado aos rituais e é parte da vida social das tribos, o acrobata, o malabarista que chega às cidades gregas e que Berthold chama de 'mimo', é mais nômade.

Mas, de onde ele vem? Qual o caminho percorrido entre as aldeias e as cidades? "O que realmente aconteceu antes que a cidade começasse a existir só pode ser objeto de conjecturas" (MUMFORD, 2008, p. 28). Se é assim na história das cidades, que se dirá na dos saltimbancos. Existe um senso comum a respeito da relação entre os ciganos e os artistas circenses, mas carecemos de bibliografia a respeito. "Sabemos muito sobre Philip Astley, seus cavalos e o picadeiro de 13 metros de diâmetro, mas o papel dos ciganos, apenas para dar um exemplo incontestável, é quase ignorado" (CASTRO, 2005, p. 65). De acordo com Burke, os ciganos aparecem na Europa no século XV e têm, entre suas atividades, reconhecidamente o adestramento de ursos, a música e as dançarinas (BURKE, 2010, p. 51). Pode ser que os ciganos tenham sua participação na constituição do que virá a ser o circo que conhecemos. Na verdade, esta é a versão corrente entre o saber comum, mas para fazer qualquer afirmação a respeito seria necessária uma pesquisa mais aprofundada.

Fato é que existiam, desde o início da polis grega, artistas que se apresentavam nas praças e ruas e levavam uma vida nômade. Muito pouco se pode falar a respeito da relação entre estes artistas e as cidades. Em seu livro, Berthold não faz distinção entre o que atualmente costuma-se chamar ‘mimo’, aquele que “conta uma história por gestos” (PAVIS, 2005, p. 243) e os acrobatas e malabaristas citados acima. Sobre os mimos, assim generalizados, ela diz:

Em Esparta, o mimo, viajando e apresentando-se sozinho, era visto como um representante da embriaguez dionisiaca e era chamado *deikelos* (bêbado), e assim a farsa rústica primitiva de Esparta se chamou *deikelon*. Em Tebas, os comediantes de mimos e farsas, cujo tema favorito era a paródia do culto beócio a Cabiro, eram chamados de ‘voluntários’ (BERTHOLD, 2000, p. 136).

Não havia a diferenciação entre mimos, pantomimos, acrobatas, saltimbancos e outras subdivisões das artes de se apresentar ao público. Burke afirma que as designações se sobrepõem porque as funções também se sobrepõem. Um mesmo artista podia atuar, fazer acrobacias e tocar um instrumento (BURKE, 2010, p. 80).

Segundo Camargo:

O termo pantomima estendeu-se assim a toda a forma de espetáculo e, nos tempos culminares do Império Romano (27AC-467DC), a palavra mimo seria inclusive usada para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico. (CAMARGO, 2006, p. 02).

Com efeito, tudo leva a crer que o próprio Téspis, aclamado como o primeiro ator da história, era antes um mimo, já que “perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores” (BERTHOLD, 2000, p. 105).

O que indica o texto de Berthold é que estes artistas não estavam fixados nas cidades e não seguiam as regras dos teatros clássicos da polis grega. É interessante notar, por exemplo, que, enquanto os palcos clássicos não admitiam a presença das mulheres, entre os mimos elas tinham ampla participação. Há pinturas em vasos que retratam, entre outras acrobacias, mulheres fazendo malabarismo com pratos, um número encontrado nos circos ainda hoje. Berthold descreve uma pintura em que uma jovem está em ponte⁸, apoiada nos cotovelos, um movimento introdutório ao que hoje chamamos de ‘parada de cotovelo’, levando um *kylix*⁹ até a boca (BERTHOLD, 2000, p. 136-137), outro dos incontáveis números que fazem parte dos espetáculos de circo até os dias atuais. Através destes relatos pode-se ver

⁸ Ponte – movimento acrobático em que o artista forma um arco com seu corpo, apoiado apenas nos pés e mãos ou antebraços.

⁹ Espécie de taça com alças.

que estes artistas estavam à margem das regras do teatro clássico grego, assim como, geograficamente, se colocavam à margem das cidades. Nelas o que reinava eram as tragédias clássicas, as comédias de Aristófanes e, no campo das façanhas físicas, os Jogos Olímpicos. Há quem localize nos Jogos Olímpicos e hipódromos gregos e nos circos romanos a origem do circo¹⁰. As exibições de força e coragem por parte dos atletas gregos, nos jogos, a exibição de animais exóticos, nos hipódromos e os espetáculos de gladiadores nos circos romanos seriam algumas das raízes do circo.

Se considerarmos que os acrobatas que se apresentavam nos estádios gregos e nos circos romanos são precursores dos acrobatas de circo, eles estão completamente inseridos no contexto da polis, fazendo parte integrante do dia a dia da cidade. Teríamos, então, ao menos duas raízes se desenvolvendo concomitantemente: uma crescendo marginalmente, de maneira nômade, correndo de cidade em cidade e resistindo às regras impostas pela sociedade que se organiza dentro de um contexto citadino; outra crescendo internamente, integrada aos rituais e à política citadina, exercendo sua função no sentido de integrar e fortalecer a coesão social, já que os jogos olímpicos gregos e as exibições e lutas nos circos romanos possuíam esta função política e religiosa. Para Bolognesi, tal afirmação não procede. Ele acredita que “reconhecer o aproveitamento e a transformação de alguns números das artes circenses que podiam ser vistos em momentos anteriores, entretanto, não parece ser suficiente para sustentar a hipótese de filiação” (BOLOGNESI, 2003, p. 24), já que tanto o circo inaugurado por Astley quanto o circo atual não têm as relações mítico-religiosas nem o sentido de competição característicos dos espetáculos greco-romanos.

Como falar em cidades sem citar Bizâncio, tornada, em 330, a capital do império romano? E foi na mítica Bizâncio que o inesperado aconteceu: uma mima torna-se nada menos que imperatriz! Teodora, que “procedia de uma das camadas mais baixas da sociedade, do mundo do espetáculo circense; era filha de um domador de ursos e ela mesma atriz” (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p. 325), casa-se com Justiniano I, apesar das proibições da igreja católica. De acordo com o Códice Teodosiano os atores não possuíam honra nem direitos e aquele que os desposasse seria excomungado. “Somente um imperador podia atrever-se a ignorar este

¹⁰ Em seu livro *Ritual, Risco e Arte Circense* o autor Guilherme Veiga faz toda uma correlação entre as guerras e os jogos greco-romanos com a acrobacia, tendo o risco como principal ponto de ligação.

mandamento” (BERTHOLD, 2000, p. 177). Mas a façanha de Teodora, ao que parece, não foi bastante para melhorar o status social dos atores.

Com a queda do Império Romano a sociedade passa por um processo de reorganização. O cristianismo se fortalece e a igreja passa a ter poder sobre toda a sociedade. As expressões artísticas seculares são proibidas. O riso é preterido, “expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada” (BAHKHTIN, 1987, p. 63).

Mas tudo o que é contido, cedo ou tarde encontra uma forma de transbordar. Neste período ganham força total as Festas dos Loucos, uma releitura das antigas Saturnais (CASTRO, 2005, p. 28), com padres vestindo-se de mulher, missas cômicas sendo realizadas por bispos bufos, entre outras ousadias. Nestas festas, que aconteciam em locais diversos com diferentes nomes, como Festa do Asno, por exemplo, são profícuas as participações de cômicos com poesias satíricas e paródias.

As festas oficiais oferecidas pela igreja e pelo estado apenas sancionavam o regime (BAKHTIN, 1987, p. 08). Eram as festas populares que permitiam ao povo fugir à ordem predominante. Elas aconteciam também nas áreas rurais, mas nas cidades aconteciam em maior escala:

Nas cidades, as festas ocorriam em escala muito maior; e, o que é mais importante, todo dia era uma festa, no sentido de que havia permanentemente à disposição diversões, oferecidas por profissionais. Pelo menos nas grandes cidades, os cantores de baladas e palhaços apresentavam-se o tempo inteiro, ao passo que os aldeães só os viam de vez em quando (BURKE, 2010, p. 41).

Com as proibições feitas pela igreja católica, a arte dos mimos, assim como o teatro e outras manifestações artísticas, busca seus próprios meios de subsistir. Os saltimbancos se fazem presentes nas praças e feiras durante toda a Idade Média. Fosse apresentando-se sobre pequenos tablados, fazendo acrobacias e apresentando pequenas cenas, ou vendendo pomadas, elixires e toda sorte de medicamentos milagrosos (PAVIS, 2005; CASTRO, 2005), os saltimbancos corriam as feiras de cidade em cidade.

As festas populares foram proibidas em diversos períodos e lugares, mas subsistia, ainda que na ‘semilegalidade’. A Igreja e o Estado frequentemente eram obrigados a fazer concessões. Aqui, como nos rituais das aldeias, o riso está ligado à necessidade de lidar com o medo. O cômico popular na Idade Média representa a vitória sobre o medo. E “o bufão foi o seu porta-voz” (BAKHTIN, 1987, p. 80).

Para Bakhtin (1987, p. 07), “os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média”. Toda corte tinha seu bobo e alguns deles gozaram de extremo prestígio junto a seus senhores. Podiam, através do riso, dizer o que ninguém mais podia. Eram figuras tidas à época como grotescas, em geral anões, coxos ou corcundas que, diferente dos saltimbancos, viviam na corte e chegavam a trabalhar para diversas gerações de senhores.

Ainda na Idade Média as representações começam a se profissionalizar, colocadas ao encargo das Guildas, as ‘associações profissionais’ da época. Tais representações tornam-se atrações e representam importante participação na movimentação da economia das cidades.

A cidade medieval esperava ansiosa o momento em que seria palco de um evento de grandes proporções e os espetáculos começam a atrair gente de outros lugares, a promover o comércio e a venda de produtos da região. Esse fenômeno artístico acontece estreitamente ligado ao crescimento das feiras. Desde sempre os espetáculos ajudaram a movimentar a economia (CASTRO, 2005, p. 37).

Se há atração, há público. Se há público, logo aparecem os comerciantes. E se cresce a feira, cresce o público. Se há público, aí estarão os saltimbancos. Logo o banco torna-se um tablado, acrescentam-se cortinas... E surgem os teatros de feira. Nas barracas de feira apresentavam-se acrobatas, equilibristas, marionetes, dançarinos, ou seja, de tudo um pouco.

Esta parece ter sido uma época difícil para os artistas de rua. Frequentemente eram discriminados e, segundo Burke (2010), vistos como mendigos, situação pela qual passam também os saltimbancos contemporâneos: “a gente ainda é tachado como pedinte e eu acho que isso está completamente errado” (AGUIAR, 2016).

Os filhos dos músicos alemães eram considerados ‘sem honra’ e na Inglaterra havia a lei para a ‘contenção dos vagabundos’ que “juntava indiscriminadamente ‘todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis [...] todos os malabaristas, bufarinheiros, latoeiros ambulantes e pequenos mascates’, proibindo-os de ‘perambular’ sem a autorização de dois juízes de paz” (BURKE, 2010, p. 84-85).

Mimos, *joculatores*, jograis, saltimbancos... Como quer que fossem chamados, estes artistas eram predominantemente nômades (BURKE, 2010, p. 82), estabelecendo-se por pouco tempo aqui e ali, à margem das cidades que cresciam.

A arte dos funâmbulos¹¹, equilibristas, *joculatores*¹² foi discriminada, relegada a uma posição de arte menor. No sec. XIII o trovador Giraut Riquier pede ao rei Alfonso X de Castela que estabelecesse uma nomenclatura que diferenciasses os menestrelis.

Não era justo, ele argumentava, tratar os mais altos representantes da arte recitativa, cujos versos bem-torneados e canções divertiam a corte, da mesma forma que toda a hoste de palhaços, bufões, comediantes, charlatães e domadores de animais que desempenhavam seu ofício na praça aberta do mercado, diante de qualquer um do povilêu (BERTHOLD, 2000, p. 242).

No início do sec. XVI, para diferenciar as companhias que apresentavam uma comédia mais erudita dos espetáculos populares, surge o termo *Commedia Dell'Arte*, marcando a diferença entre esta e a *commedia erudita*. O teatro humanista, em busca dos ideais da Antiguidade Clássica, quer se dissociar da arte das ruas, já que, como afirmou Jean de La Taille, o teatro medieval “havia descido ao nível dos servos e das pessoas de baixa extração” (BERTHOLD, 2000, p. 272).

Algumas companhias se estabelecem nas cortes, cada qual lutando por seu lugar ao sol. Aqueles que conseguiam seu mecenas não queriam concorrência. O teatro que crescia nas feiras apresentava-se como uma ameaça. As companhias estabelecidas em teatros oficiais conseguiram uma série de proibições às apresentações de feiras. A cada nova proibição os artistas de rua criavam uma forma de burlá-la. Foi um período em que a mímica e a pantomima cresceram, em resposta à necessidade do artista de rua de manter sua arte frente às proibições impostas (CASTRO, 2005, p. 38).

No séc. XVII um importante acontecimento histórico vai influenciar a relação dos artistas ambulantes com as cidades: a Guerra dos Trinta Anos. Atores ambulantes se apresentavam nas retaguardas dos exércitos. “Os atores ambulantes eram capazes de lançar pontes entre países cujos governantes estavam em guerra.” (BERTHOLD, 2000, p. 374). As trupes inglesas espalham-se pela Europa, fugindo à concorrência e às alterações de humor da rainha Elizabeth I. Segundo Berthold (2000, p. 377) aquele que se propusesse a traçar num mapa os itinerários dos comediantes e atores em suas perambulações pela Europa teria um emaranhado confuso de linhas cruzadas.

¹¹ Artistas que se equilibram sobre a corda ou arame.

¹² Do latim *jocus*, que significa brincadeira, deu origem à palavra francesa jongleur e à inglesa juggler, que significam malabarista.

No período do Renascimento, segundo Jeudy (2005, p. 86), “para alguns historiadores, o espaço geométrico urbano corresponde à instalação de uma ordem militarizada”. Esta ordem militarizada chega também à arte circense. Ex-cavaleiros militares organizam espetáculos ao ar livre, em que exibem acrobacias equestres. Das diversas companhias que realizavam este tipo de espetáculo, uma delas entrou para a história como a que criou o circo como o conhecemos hoje: a de Philip Astley. Para Bolognesi (2003, p. 35), a proeza de Astley foi fazer esta apresentação em recinto fechado, cobrando ingresso. Já para Ermínia Silva (2007, p. 35), sua verdadeira inovação foi acrescentar ao espetáculo de cavalos as apresentações de acrobatas, funâmbulos, malabaristas, etc. Mas para este estudo, o importante é que ele cria um espetáculo que é apresentado em um espaço fixo: em 1779 ele constrói um anfiteatro permanente, o Astley Royal Amphiteater of Arts. Esta configuração de espetáculo, reunindo os artistas ambulantes e as exibições militares, é considerada a raiz do circo moderno, mas quem primeiro usou o termo ‘circo’ para denominar este tipo de espetáculo foi Charles Hughes, com seu Royal Circus, em 1780 (SILVA, 2007, p. 35-36). Para Burke (2010, p. 190) o circo de Astley caracteriza o maior exemplo de comercialização de uma cultura popular, já que ele se apropria dos artistas ‘tradicionais’ de rua e os coloca em seu espetáculo, em recinto fechado e cobrando ingressos. Assim, algumas das grandes companhias de circo tornam-se, neste período, fixas. Paralelamente, muitas companhias e trupes permanecem na itinerância.

Durante o séc. XIX parte das companhias europeias irão manter esta estrutura de ‘circo estável’. Estas companhias viajam, mas a estrutura montada em cada cidade permanece. Muitas vezes os empresários alugavam os grandes teatros da cidade para as apresentações. Os circos ambulantes, com suas tendas, eram considerados de segunda classe (SILVA, 2007, p. 50).

É ao longo do século XIX que esta estrutura se firma como a imagem de circo que temos hoje. Algumas companhias emigram e foi nos Estados Unidos que se consolidou a tecnologia das barracas e tendas (SILVA, 2007, p. 50). O circo tornou-se um local de apresentações múltiplas e ecléticas, incorporando ao espetáculo números de variedades, acrobacias, teatro... E chegou ao século XX com ampla mobilidade geográfica e artística. Hoje podemos encontrar o circo tanto percorrendo cidades com suas lonas quanto ocupando teatros fixos, ruas, praças, parques e sinais de trânsito.

E no Brasil? O circo chega ao Brasil com a arte do palhaço, pelas mãos de um ‘cômico gracioso’ chamado Diogo Dias. O primeiro ‘embaixador’ português em Pindorama foi um palhaço, a quem era solicitado que participasse de missões de contato com os índios. De acordo com carta de Pero Vaz de Caminha, Diogo Dias, já em seu primeiro contato com terras brasileiras, em seu primeiro encontro com os índios, dançou com eles ao som de uma gaita e realizou ‘saltos reais’, ou seja, saltos mortais (CASTRO, 2005, p. 85-86). No Brasil colônia não teremos espetáculos circenses como os conhecemos hoje, mas os saltimbancos se fazem presentes.

Nos anos mil e setecentos temos o registro de padres reclamando de ciganos que estariam realizando comédias e óperas *imorais* em Ouro Preto (CASTRO, 2005, p. 87). Não se pode ter certeza se eram mesmo ciganos. A associação aos ciganos pode ser apenas fruto do preconceito, mas podemos ver que saltimbancos vinham da Europa e já se apresentavam em terras americanas.

Havia também as barracas das feiras onde os artistas de rua se exibiam. Estas eram parte integrante da vida citadina, inclusive servindo de ponto de encontro para ‘as novas’, as últimas fofocas da cidade (CASTRO, 2005, p. 98).

Ainda no século XVIII existem registros de artistas itinerantes se apresentando no Brasil. Imigrantes vindos da Argentina já eram “denominados circenses pelos historiadores daquele país” (SILVA, 2007. P.55). É no século XIX que o número de circenses apresentando-se pelo país torna-se significativo.

Os circos e os artistas saltimbancos que aqui chegaram tornam-se parte do dia-a-dia de muitas cidades, ainda que fossem nômades, viajantes que estavam sempre de passagem. Histórias de meninos que fogem com o circo, de palhaços que roubam donzelas na calada da noite, fazem parte do imaginário popular. Em conversas informais com artistas de circo colhi alguns relatos de que não são só imaginárias... A passagem de um circo por uma cidade deixa marcas, fortes impressões e, por vezes, leva embora alguns moleques aventureiros e moçoilas nem tão casadoiras.

A primeira metade do séc. XX marca uma fase áurea do circo no Brasil. Uma época “em que o circo era o maior, quando não o único, espetáculo das terras do Brasil” (AVANZI;TAMAOKI, 2004, p. 09). O povo brasileiro, mesmo nos rincões mais distantes, desfrutava de grandes circos, como o Circo Garcia e o Circo Nerino.

As histórias do Circo Nerino retratam um pouco dessa vida itinerante, contando as viagens de navio, de trem, de caminhão e dão pistas sobre o

relacionamento da ‘gente de circo’ com os moradores das cidades por onde passavam. Os problemas com a burocracia das cidades, atritos com fiscais, tudo isso está registrado nas memórias contadas pelo circense Roger Avanzi: “Fôssemos seguir as instruções e exigências de alguns fiscais que cruzaram nosso caminho, e o circo caía” (AVANZI;TAMAOKI, 2004, p. 38).

A importância dos circos no dia-a-dia das cidades fica nítida nas cartas e matérias de jornal falando a respeito da morte de Nerino Avanzi. Jornais de diversos lugares do Brasil noticiam a morte do palhaço Picolino, mostrando como o circo deixava suas marcas (AVANZI;TAMAOKI, 2004).

A partir da segunda metade do séc. XX muitos circenses passam a mandar seus filhos para a casa de familiares para estudar e buscar outras profissões. A vida no circo não andava fácil. “Em idade escolar, fomos mandados para a casa de parentes que possuíam residência fixa, para iniciarmos nossos estudos ‘formais’ e construirmos um ‘futuro diferente’ e ‘melhor’ que a vida que haviam herdado, segundo eles mesmos” (SILVA, 2009, p. 26). Quem tinha condições, mandava seus filhos para a escola. Roger Avanzi lamenta:

Meus filhos eram talentosos, se tivessem ficado no circo teriam se tornado bons artistas. (...) Mas não se desenvolveram na arte porque nós não incentivamos. E não fomos os únicos. Nesse período, a grande maioria das famílias circenses assim procedeu. (AVANZI;TAMAOKI, 2004, p. 296).

E assim abriu-se uma fenda no saber circense. Lembro-me de uma cena, quando ainda cursava a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro: uma moça, membro de uma família muito conhecida no meio do circo nacional, havia procurado a escola para fazer um curso de ‘reciclagem’. Meu professor ironizou o nome, dizendo que ali não havia nada para ser reciclado. E completou, dizendo “pois é, mandaram a garota estudar, agora que não tem ninguém para fazer número, fica aí, sofrendo para fazer esse número ‘rasca’¹³.”¹⁴

A lacuna deixada pelos filhos dos circenses ‘tradicionais’ vai começar a ser preenchida na década de 1980, com artistas oriundos das escolas de circo. Esta relação é um pouco conturbada e ainda hoje é motivo de conflitos nos circos ‘tradicionais’ (ROCHA, 2013, p. 16). Durante o período em que trabalhei em um circo de lona os artistas das famílias ‘tradicionais’ faziam referência aos artistas oriundos

¹³ Rasca era a expressão usada pelo professor citado para designar números ruins ou mal executados.

¹⁴ Cito de memória.

de escolas de circo como os 'de fora'. Éramos excluídos das reuniões que definiam os roteiros. Certa vez perguntei o porquê e ouvi a resposta: aquela reunião era só para artistas. Foi quando tomamos conhecimento de que, para eles, egressos das escolas de circo não eram considerados 'artistas'. Esta tensão entre os circenses 'tradicionais' e circenses de outras vertentes surgiu frequentemente nas conversas com os artistas e será tratada mais adiante.

A arte circense era tradicionalmente passada de geração a geração no interior da família, tendo a lona como o local de aprendizado desde a infância. Agora passa a ser ensinada em escolas, tornando o conhecimento dos números circenses acessível a indivíduos que não necessariamente já tinham relação com o circo.

1.3 - O 'NOVO CIRCO' E O ESPAÇO URBANO

A partir da década de 1980, tanto a criação das escolas de circo como outras mudanças históricas, (por exemplo, a proibição de animais no circo em alguns municípios) vão causar mudanças cuja profundidade ainda não pode ser mensurada, como o fechamento de um dos nossos maiores e mais importantes circos: o Circo Garcia. Com as escolas de circo muitos atores de teatro e dançarinos vão procurar o circo como uma técnica de apoio ao seu trabalho, o que faz com que surjam muitas novas trupes circenses.

Surgem grupos de artistas que se denominam 'Novo Circo' (ROCHA, 2013, p. 43). Se o que estes grupos fazem é ou não realmente novo é uma discussão por demais extensa para o âmbito deste estudo. Fato é que artistas vêm sendo formados fora do âmbito das famílias de circo, e eles vêm das mais diversas origens: do teatro, da dança, das escolas de circo social¹⁵... Isso, sim, é novo: o aprendizado deixa de estar somente sob a lona e passa a ser acessível àqueles que não são parte de uma família de circenses (SILVA, 2011). Estes novos artistas circenses não são nômades, em sua maioria. Alguns se apaixonam e partem para o circo itinerante de lona, chegando a viajar com ele, mas a maioria continua fixa em suas cidades, fazendo com que as técnicas circenses dialoguem cada vez mais com outras técnicas das artes cênicas. Não saem de suas famílias, nem perdem o vínculo social. Estão ligados às suas cidades como quaisquer outros cidadãos. Ao longo do

¹⁵ Escolas que ensinam técnicas circenses com a finalidade de tirar crianças das ruas.

período da pesquisa acompanhei o encontro de artistas de rua III Jornada ELRECA¹⁶, cuja finalidade foi ocupar um parque da cidade de Goiânia¹⁷ com uma performance circense. Sobre este encontro e sobre a ocupação do espaço urbano pelos artistas de rua irei me deter mais adiante, mas podemos observar que os saltimbancos contemporâneos estão em forte interação com os problemas e desafios presentes nas suas cidades. Ainda que uma parcela deles seja itinerante, proveniente de outros estados ou mesmo de outros países, enquanto permanecem na cidade estão em contato direto com os artistas locais, engajando-se em seus movimentos e manifestações.

Claro que estou falando de um determinado grupo de artistas de circo. Os circos itinerantes permanecem, com a década de noventa marcando a volta daquela geração pródiga, com novas leis e incentivos.

Leis, aliás, são um capítulo à parte nesta relação entre o circo e a cidadania. Desde a proibição pela Igreja Católica na Idade Média, passando pelos cerceamentos na Europa renascentista (CASTRO, 2005, p. 40), o embate entre a cultura circense e as leis cidadinas vem de longa data.

Atualmente, muitas são as polêmicas neste campo. A lei que garante o acesso dos filhos de circenses nas escolas públicas¹⁸ muitas vezes não é cumprida (ROCHA, 2013, p. 174). A constitucionalidade das leis que proíbem animais no circo é fator de grande debate (MELO, 2014). Um decreto-lei na cidade de São Paulo causou mobilização de artistas do Brasil inteiro (ARTISTAS NA RUA, 2013). A luta pelo direito às ruas motivou o movimento Rio é Rua, no Rio de Janeiro. Entrarei um pouco mais no assunto das leis no capítulo 5.

A arte de rua nunca deixou de existir, com os malabaristas, funâmbulos, mágicos, agora ocupando não só as praças, mas também viadutos, metrô e sinais de trânsito do mundo inteiro. Uma parcela bastante expressiva de artistas nas escolas de circo de Goiânia é formada por estes artistas, que vêm do Chile, da Colômbia, da Bolívia e estão aqui só de passagem, aprendendo um pouco, ensinando outro tanto, trocando experiências. Mais do que nunca, o artista de circo faz do mundo sua casa. O palhaço ganhou *status* de personalidade. Festivais e mais

¹⁶ ELRECA – Espaço Livre de Relações e Criações Artísticas

¹⁷ Parque Leolídio di Ramos Caiado, situado no Setor Goiânia II.

¹⁸ Lei Federal 301, de 13 de julho de 1948.

festivais movimentam cidades de um polo a outro em torno da figura do vagabundo de nariz vermelho.

A relação do circo com as cidades está, cada dia mais, em efervescência, com a nova geração de artistas com moradia fixa, os artistas itinerantes circulando em suas lonas, trailers e caminhões, os saltimbancos correndo por fora, indo de cidade em cidade e ocupando os mais diversos espaços urbanos, artistas e grupos 'interartes' transitando entre as mais diversas técnicas e linguagens...

A memória é um quebra-cabeça faltando peças, em que as peças já colocadas é que se adaptam às novas. Só podemos formar um quadro reconhecível porque o essencial coincide, apesar de pequenas divergências.

Assim, quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais (HALBWACHS, 1990 p. 25).

Quando uma memória é partilhada a lembrança torna-se mais vívida. Quando falamos em circo, qual será esta parte coincidente, que nos permitirá fazer da arte circense um quadro reconhecível? Se há uma peça fundamental no quebra-cabeça que vai formar a memória do circo, que vai tornar reconhecível este quadro, ela é o artista, independente de onde ou como ele exerça sua arte.

A relação entre a arte circense e as cidades sempre foi conturbada, repleta de tensões, preconceitos e, por outro lado, permeada de dedicação e magia. Essa gente estranha, que não tem endereço fixo, que inspira medo e magia ao mesmo tempo, é idolatrada à noite, nos espetáculos e discriminada de dia (ROCHA, 2013). O circo foi relegado pela arte erudita, foi cerceado pela igreja, limitado por leis de todos os tipos (BERTHOLD, 2000; CASTRO, 2005), desde que as há, mas resiste. Uma certeza podemos ter: assim como as cidades, o circo muda, mas permanece.

CAPÍTULO 2 - O ARTISTA DE RUA: QUEM É?

Como foi dito, o termo *pantomimo* se referia a diversos tipos de espetáculo. Há registros de dançarinas, acrobatas e pantomimos no Antigo Egito e na Mesopotâmia, alguns que datam do terceiro milênio a. C. Segundo Bortoleto, “a acrobacia pode ser considerada uma das modalidades artísticas mais antigas” e contar sua história “é tarefa incerta e de extrema complexidade” (BORTOLETO, 2008, p. 18).

Na Turquia, desde o imperador Aléxio Comneno (1069-1118 a.C.) já eram representadas farsas e os mímicos ambulantes “eram abundantes nas cortes e nos mercados, nos trens de bagagem das campanhas militares e entre as missões diplomáticas” (BERTOLD, 2000, p. 25). Havia mímicos de diversas origens, mas predominavam os ciganos, que dominavam a magia, o malabarismo e as danças acrobáticas.

O *orta oyunu*, tipo de apresentação desenvolvida pelo artista turco, se assemelha muito à roda realizada pelo saltimbanco contemporâneo. Consiste em uma marca oval, onde músicos se posicionam no limite da área de atuação e o artista, com poucos assessórios, representa comicamente uma diversidade de personagens. De origem e antiguidade discutidas, guarda relação com o mimo da Antiguidade (BERTOLD, 2000, p. 26).

Na Índia “houve em todas as épocas cantores, dançarinos, e mímicos ambulantes que entretinham o povo com suas apresentações por uma gratificação modesta” (BERTOLD, 2000, p. 32). O bufão Vidusaka, com características semelhantes ao mimo grego, já existia na época da recitação dos vedas.

Com a cristianização do Império Romano, “os artistas viram bandos itinerantes, apresentando-se nos castelos, em feiras e festas de aldeia” (CASTRO, 2005, p. 27).

Por volta de 1100 é introduzido no Auto de Páscoa o personagem do *Mercator*, que aos poucos cresce e ganha espaço. É este personagem que traz de volta a figura do mimo à cena.

“Os menestréis têm sua vez, e o mimo também, quando se exige que o *Mercator* e o vendedor de unguentos sejam carecas. O *mimus calvus* da Antiguidade se introduzira no drama religioso, arrastando consigo toda a sua parentela – mascarados, malabaristas e bobos.” (BERTHOLD, 2000. p. 200).

Aos poucos os mimos passam a representar papéis que eram recusados pelos cidadãos respeitáveis da época. Demônios, Judas e verdugos abrem espaço para a comédia colaborando para que os *joculatores* marcassem presença nas paixões¹⁹. Desta forma o bufão abre espaço para sua volta à cena ‘oficial’ (BERTHOLD, 2000, p. 222-223).

A arte dos mimos se fez presente nas farsas e *sotties*, na *commedia Dell’Arte*, até mesmo no Teatro Barroco. Podemos encontra-los em pórticos de igrejas e retratados das mais diversas formas (BERTHOLD, 2000).

Alguns dos artistas entrevistados se identificam com a arte destes saltimbancos da antiguidade. Para eles seu trabalho é parte desta arte de rua que existe “desde sempre” (OLIVEIRA, 2016) e que tem “milênios de história” (NASCIMENTO, 2016).

2.1 – SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO, COM VOCÊS, OS SALTIMBANCOS CONTEMPORÂNEOS

Sabe-se que há artistas apresentando nas ruas desde a Antiguidade. A pantomima, o teatro de feira, a arte apresentada pelos saltimbancos, sofreu alterações ao longo dos tempos²⁰, mas continuamos a nos deparar com artistas nas praças, feiras e cruzamentos nas cidades modernas. São estes artistas que atuam nas ruas nos dias de hoje a quem chamo de saltimbancos contemporâneos.

Estes saltimbancos encaram as ruas da contemporaneidade, ruas que

permanecem no mapa imaginário da cidade como territórios sem dono, essencialmente públicos e, portanto, inexplorados pelo capital privado. Não por acaso, é nesse espaço virtual de puro fluxo que se expõem a miséria, a fome, a doença e os perigos da cidade; enfim, todas as mazelas da sociedade moderna que permanecem externas aos espaços privados. E é essa ‘terra de ninguém’ das ruas o lugar reservado aos artistas para quem a arte não se configura como produto e lucro, mas como sobrevivência e sustento (TURLE, 2016, p. 16).

Ao se apresentar na rua o saltimbanco contemporâneo depara-se com o caos da sociedade moderna, seus problemas sociais, colocando-se, frequentemente, em

¹⁹ “Forma dramática medieval inspirada nos Evangelhos que representava a Paixão de Cristo nos *mistérios*.” (PAVIS, 2005, p.273).

²⁰ Sobre isso ver o artigo *A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*, de Robson Corrêa de Camargo (2006).

risco. O que faz com que este artista permaneça na rua? Porque, ainda que no imaginário a rua apresente-se como terra de ninguém, ela está mais para uma terra devoluta. As disputas pelo território envolvem grandes interesses e o saltimbanco contemporâneo tem se deparado com exigências legais com que antes não precisaria ocupar-se.

Quem são, então, estes saltimbancos e que tipo de questões enfrentam no seu trabalho é o que, através das entrevistas, pretende-se inferir. Quais suas expectativas, como vivem. Alguns destes aspectos foram perscrutados pelo questionário. Outros, através de observação e conversa informal durante os encontros.

Gostaria de apresentar brevemente cada um dos entrevistados, falar um pouco de sua trajetória. Cada artista será apresentado de acordo com sua própria descrição, feita nas entrevistas.

Figura 2: Bulacha, malabarista



Foto: Layza Vasconcelos

Bulacha (2017) cresceu como menino de periferia. Trabalhou como carregador na feira, foi engraxate, vendeu balinha, mas seu sonho mesmo era ser office boy, sonho que realizou aos quinze anos. Conheceu os malabares através da 'turma' do hip hop, com quem passou a se relacionar quando começou a trabalhar no Centro da cidade.

Desde 2007 Bulacha organiza o Encontro Goiano de Malabares e Circo que, segundo ele, é hoje um dos maiores da América Latina.

Figura 3: Deyson Eckert, malabarista

Deyson Ricardo Eckert (2016) conta que tem envolvimento com circo desde criança. Seu tio tem um projeto de circo social, o Grupo Teatral Limpando o Olho, em Uruaçu, uma cidade no interior do estado de Goiás.

Deyson diz que sempre gostou de estar “no meio da palhaçada toda” (ECKERT, 2016). Aprendeu perna-de-pau, malabares e outras modalidades na escola do tio e hoje trabalha nos sinais de trânsito e nas praças de Goiânia.



Foto: acervo do artista.

Figura 4: Endrina Barrios, artista venezuelana

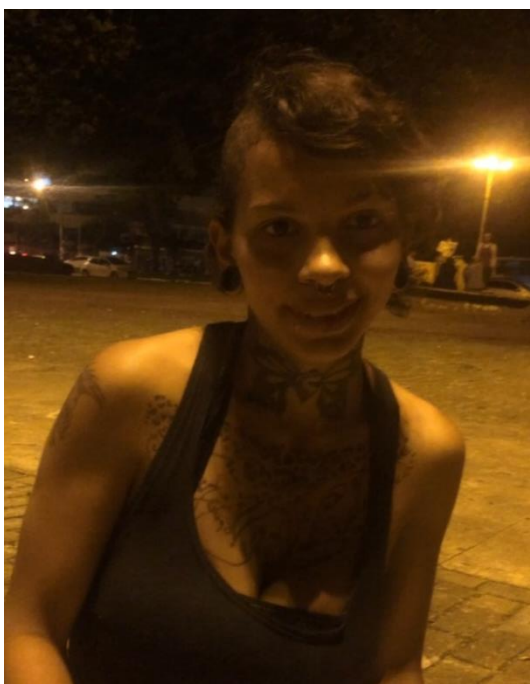


Foto: acervo da autora.

Endrina Barrios (2016) veio da Venezuela com seu esposo, que também é artista de rua. O casal viaja junto com o filho pequeno, que já começou a aprender, brincando com as claves de malabares dos pais.

Endrina é malabarista, mas gostaria de aprender outros números de circo, como o trapézio, mas ainda não teve a oportunidade. Diz que ama o que faz e não tem nenhuma intenção de mudar de profissão.

Figura 5: Guarnieri Alves, malabarista



Foto: Layza Vasconcelos.

acrobático, entre outras modalidades.

Jairo Lopez (2016) era analista de sistemas. Decidiu que não queria passar a vida na frente de um computador e resolveu dar uma saidinha, conhecer outras culturas... Até hoje não voltou.

Saiu da Colômbia, seu país de origem, passou pelo Equador e quando chegou ao Peru, começou a ficar sem dinheiro. Como era muito tímido, aprendeu a fazer artesanato. Aprendeu umas coisinhas de circo, aqui e ali, mas a vergonha não deixava seu palhaço se manifestar. Um dia tomou umas

cervejas, pintou a cara e foi para o sinal. “Cara, não vou mudar mais minha vida” (MOLINA, 2016, p.02). Hoje é um dos componentes da Cia Os Kaco e dirige uma escola de circo social no estado do Tocantins.

Guarnieri Pereira Alves (2016) conheceu os malabares em um retiro religioso. Depois do primeiro contato, descobriu os treinos semanais na Praça Universitária.

O interesse pelas artes circenses acabou levando Guarnieri para voos mais altos, literalmente falando. Ele foi aluno da escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França, onde aprendeu a fazer tecido

Figura 6: Jairo Lopez, da Cia Os Kaco



Foto: Layza Vasconcelos.

Figura 7: Kadu Olivie, da Cia Os Kaco



Foto: Layza Vasconcelos.

Larissa de Paula se define como uma artista multifuncional. Transita entre o circo e o teatro, arranha na música e diz que, se inventarem alguma coisa nova, com certeza ela estará lá também.

Conheceu a arte de rua através dos amigos de infância, mas começou a se apresentar na rua por acidente: chegou cedo demais para fazer um show e resolveu aproveitar que estava maquiada. Começou fazendo swing poy e flag²², depois partiu para os aéreos,

Kadu Olivie (2016; 2017) começou com os Doutores da Alegria²¹, em São Paulo, onde trabalhou por três anos. Fez faculdade de teatro, de farmácia, mas o coração bateu mesmo foi pelo circo.

Depois de ter passado pela Escola de Circo Martim Cererê, fez parte do Movimento É Só Querê Fazê e acabou conseguindo uma bolsa na Escola Nacional de Circo, onde se especializou no número de corda bamba e outros números de equilíbrio.

Deu aulas no Circo Laheto, escola de circo social em Goiânia. Fundou a própria companhia, a Cia Os Kaco, juntamente com Jairo Lopez e hoje ambos dirigem um projeto de circo social no Tocantins.

Figura 8: Larissa de Paula, artista de rua e professora de circo

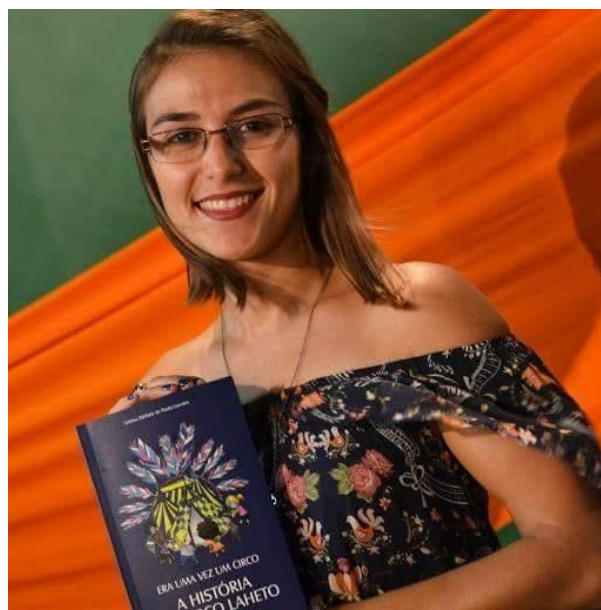


Foto: Layza Vasconcelos.

²¹ Projeto de palhaços que visitam hospitais.

²² Swing poy e flag são equipamentos de malabares.

Figura 9: Márcio Henrique Souza, malabarista de rua

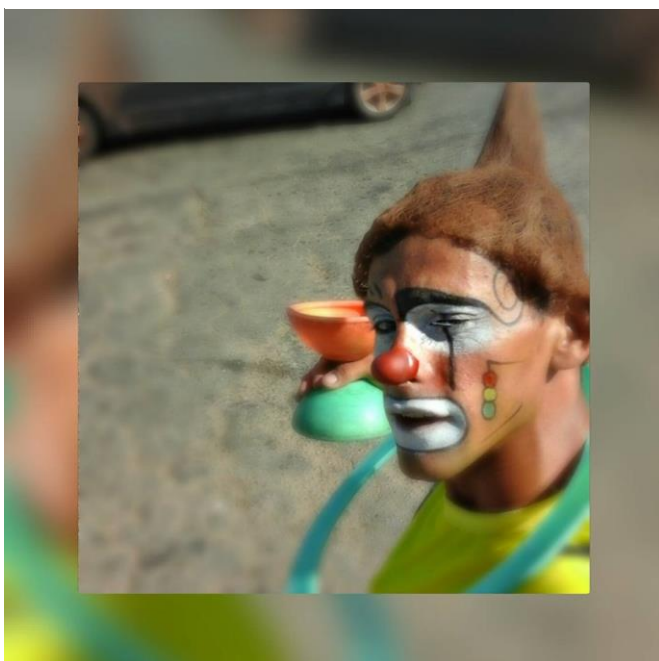


Foto: acervo do artista.

como lira²³ e trapézio. Hoje Larissa é coordenadora da escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França, em Goiânia.

Marcio Henrique Souza (2016) é malabarista. Começou a fazer malabares 'por esporte', como outros andam de skate ou de bicicleta. Passou a ter os malabares como forma de sustento quando teve seu filho.

Ao longo de seus catorze anos atuando na rua, Márcio aperfeiçoou suas técnicas, aprendendo com amigos e em projetos de circo social, como a Escola de Circo Zoim, no

Piauí, onde aprendeu a construir seu próprio equipamento.

Mateus Aguiar (2016) é malabarista e monociclista. Mais um que começou na profissão por brincadeira e se apaixonou por ela. No sinal, ele se apresenta em monociclo, jogando um devil stick²⁴, que ele chama de *brinquedo*, enfatizando sua relação lúdica com o aparelho. Seu palhaço se chama Custelinha de Porco. Certa vez, trabalhando juntos em uma apresentação em que precisávamos de nome e sobrenome, o 'batizei': Custelinha de Porco Assada na Manteiga.

No início Mateus construía seu próprio equipamento, hoje se orgulha por usar

Figura 10: Mateus Aguiar, malabarista e monociclista



Foto: acervo do artista.

²³ Lira é um aparelho de circo que consiste em um aro de metal pendurado por um ou dois pontos, dentro do qual o acrobata executa evoluções acrobáticas.

²⁴ Devil stick é um equipamento de malabares que consiste em um bastão que é manipulado utilizando-se dois bastões menores.

equipamento profissional, *de primeira*, como ele diz. É ele quem organiza o encontro semanal de malabaristas que acontece na Praça Universitária.

Patrícia Vergara (2016) não gosta de ser classificada como *artista de rua*. Diz que artista é artista, não importa onde se apresente.

Patrícia viaja com um grupo de artistas colombianos. A este grupo frequentemente juntam-se artistas em trânsito. Vivem todos em uma mesma casa e treinam juntos diariamente. A artista joga malabares e faz, também, roda alemã²⁵, além de já ter feito teatro.

A princípio ela não queria gravar entrevista, mas quando sua colega tocou no assunto de ter ou não ter lona, Patrícia quis registrar sua opinião.

Figura 11: Patrícia Vergara, artista colombiana

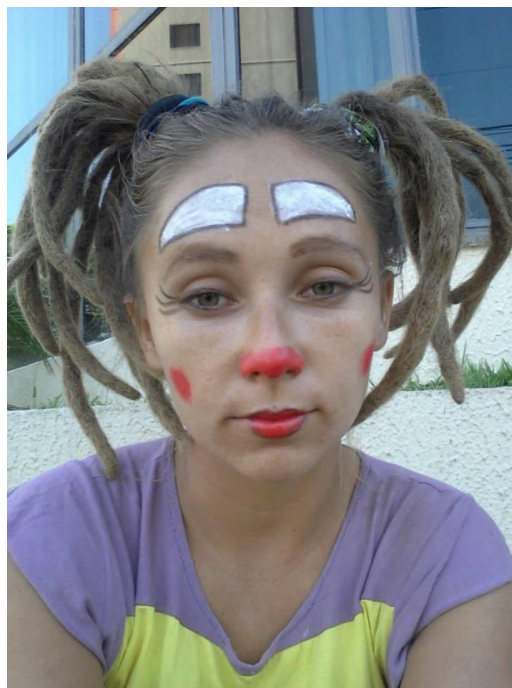


Foto: acervo da artista.

Figura 12: Saracura do Brejo, bambolista e professor de circo



Foto: Layza Vasconcelos

Saracura do Brejo (2016)²⁶ trabalhava com um pequeno parque de diversões. Foi viajando com o parque que teve seu primeiro contato com o movimento de artistas de rua. Quando se mudou da sua cidade natal, Piranhas, no interior de Goiás, para a capital, foi o movimento dos artistas de rua que

lhe abriu as portas. Começou treinando nos encontros semanais e hoje é professor da escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França.

²⁵ Aparelho circense: uma roda de dois aros movimentada pelo peso do corpo do acrobata.

²⁶ Nome artístico de Suedmar dos Santos Nascimento.

Bruce Sting (2016) também faz parte do grupo de colombianos citado anteriormente. Casado com Patrícia Vergara, viajam com o filho pequeno, além dos outros componentes do grupo.

Sting aprendeu a jogar malabares com o pai, a quem faz questão de agradecer pelo fato de lhe ter ensinado uma profissão com a qual pudesse viver sem depender de ninguém.

Fala com grande satisfação do fato de ter tido uma oportunidade que poucos artistas de rua têm: ser completamente apoiado pela família.

Figura 13: Bruce Sting, artista colombiano



Foto: acervo do artista.

Figura 14: Caracol, malabarista argentino



Foto: Layza Vasconcelos.

Até aqui os artistas foram apresentados em ordem alfabética. Caracol (2016), artista argentino, é a exceção à regra. Isto porque a entrevista do Caracol não está entre as transcritas para este trabalho. Esquivo, a entrevista com ele foi feita de maneira informal, sem gravações.

Caracol teve diversos subempregos, até conhecer um malabarista de rua que lhe ensinou a jogar malabares. Estava desempregado, então viu que era uma oportunidade.

Diz que no início não entendia o que era 'fazer arte'. Para ele, jogar malabares era um trabalho como qualquer outro. Descobriu a 'arte' com o tempo.

Bem, agora que temos os artistas

devidamente apresentados ao público, podemos encerrar a convocatória²⁷ e considerar aberta a nossa roda²⁸.

Uma das questões que podem vir à mente quando nos deparamos com um destes artistas é: o que leva um artista a apresentar-se na rua? O pesquisador Flávio Aniceto pesquisou os artistas que trabalham na rua na cidade do Rio de Janeiro e afirma: “acreditamos que em alguns casos por opção estética, mas, possivelmente, na maioria deles pela ausência de equipamentos culturais formais ou dificuldade de acesso aos existentes” (ANICETO, 2014, p. 11). Ou seja, para este autor os artistas que ocupam as ruas aí estão por ter-lhes sido negado o acesso aos equipamentos culturais, por assim dizer, formais. Segundo ele, devido às políticas públicas voltadas para a arte mais ‘tradicional’, as ruas acabam sendo a única alternativa para estes artistas. Mas será que os artistas de rua concordam com isso?

Ao serem perguntados sobre o motivo de resolverem trabalhar na rua, alguns foram recorrentes. A maioria tinha contato com algum artista de rua, conhecia ou era amigo de alguém que já trabalhava na rua. Ou mesmo conheceu por acaso, em uma viagem de lazer, como o Mateus Aguiar (2016), em um retiro religioso, como o Guarnieri Alves (2016). Muitos dizem ter começado por diversão ou passatempo: “Eu fazia aquilo como uma brincadeira. Era pra brincar, como andar de skate, andar de bicicleta... Aí comecei a brincar de malabares” (SOUZA, 2016).

A transição entre brincar de jogar malabares e trabalhar na rua, nestes casos, foi marcada pela necessidade, ainda que em níveis diversos. Para Márcio Henrique Souza (2016), a chegada de um filho foi determinante na decisão de levar a sério o que antes tinha como esporte. Já para Mateus a necessidade foi menos premente, pelo menos a princípio:

A gente estava em um congresso de geografia que estava rolando na praça universitária e tinha acabado todo o nosso dinheiro. A gente queria dar continuidade no que a gente estava fazendo, aí um colega pegou e falou: uai, vamos para o farol. Vocês estão aí fazendo de graça... Vamos para o farol. Aí a gente foi. Foi a primeira vez. (AGUIAR, 2016).

²⁷ Convocatória é a parte inicial de uma apresentação de rua, em que o artista tenta reunir o maior número possível para começar a apresentação.

²⁸ Chamamos ‘fazer roda’ ou ‘abrir roda’ quando o artista se apresenta em praças e feiras, literalmente fazendo com que a plateia forme uma roda em torno do artista. As técnicas de formar a roda envolvem um período de convocatória, quando o artista começa a atrair seu público, o desenvolvimento, que consiste na apresentação em si, e a conclusão, quando se costuma passar o chapéu. Alguns artistas optam por passar o chapéu durante o desenvolvimento, ou antes do truque final, mas a maioria o faz ao final do espetáculo.

Pouco depois o que parecia brincadeira tornou-se uma oportunidade, uma vez que a empresa em que Mateus trabalhava como mecânico náutico declarou falência.

Mas o fato de terem começado na profissão por diversão não faz com que levem menos a sério o seu trabalho. Mateus trabalha no sinal diariamente, chova ou faça sol. “No começo foi por uma brincadeira, mas eu fui tomando gosto e fiz disso minha profissão, minha vida. É o que eu amo, o que eu faço de paixão, mesmo” (AGUIAR, 2016).

Um dos motivos mais citados, tanto pelos entrevistados quanto em conversas mais informais, foi o desejo de viajar, conhecer outros países, outras culturas. Esta foi uma das surpresas que a pesquisa me trouxe. Apesar da minha experiência pessoal apontar para a viagem como causa, eu acreditava que era, na maior parte das vezes, uma consequência do trabalho na rua.

Minha aventura como artista de rua deu-se há mais de vinte anos, pelo desejo de conhecer a Europa. Fui visitar um irmão que estava morando em Oslo, na Noruega. Na época, eu e meu parceiro cursávamos a Escola Nacional de Circo. Saímos do Brasil com o intuito de ficar pela Noruega, com os poucos recursos de que dispúnhamos. Chegando lá conhecemos vários artistas de rua que viajavam por toda a Europa e pensamos: nós também sabemos fazer isso. Vamos para a rua! E assim viajamos por mais seis países.

O que, para mim, parecia ser uma história isolada, parece ser um dos mais frequentes motivos para que os artistas escolham se apresentar na rua. Para Jairo Lopez (2016), artista colombiano radicado no Brasil, a arte de rua também viabilizou o sonho de conhecer outros países:

Terminei a faculdade e estava trabalhando há um ano na área de sistemas. Eu queria conhecer o mundo, queria conhecer outro oceano, queria conhecer de perto a neve... A necessidade de outra cultura, de achar alguma coisa. Eu não queria ficar o resto da minha vida em frente ao computador, olhando para uma tela e assinando documentos. Aí eu decidi pegar o pouco que tinha e viajar pelo meu país primeiro. Atravessei o Equador e quando cheguei ao Peru meu dinheiro estava acabando. Precisava de alguma coisa. Eu tinha dinheiro para comer todo dia, mas quando meu dinheiro estava acabando eu precisava de uma saída (MOLINA, 2016).

Mais uma vez é necessário dizer que o fato de começar na profissão de uma forma descompromissada não implica em falta de um comprometimento futuro. Hoje em dia Jairo Lopez faz parte de um grupo de circo chamado Os Kaco e, juntamente

com o parceiro de trabalho Kadu Olivie²⁹, dirigem uma escola de circo na cidade de Palmas, Tocantins.

Endrina Barrios (2016), pelo sonho de conhecer outras culturas, acabou conhecendo o atual esposo, que foi quem a ensinou a jogar malabares e com quem viaja, desde então.

Para a colombiana Patricia Vergara (2016), a viagem é essencial ao artista:

Para mim a arte se complementa com o viajar. Se a gente se acha muito artista e não viaja, essa arte fica presa. Arte é liberdade. Então se a gente não viajar, não compartilhar com outras culturas, com outros artistas de fora, então essa arte fica presa, assim, que pode até depois ser frustrada. Conheço muitos artistas que são bons demais, mas eles ficaram nessa cidade, só nessa cidade e nunca viajaram para o estado do lado. Então eles ficam nesse arredor todo o tempo e aí eles não viajam, não têm tempo de compartilhar (VERGARA, 2016).

Também para o artista Saracura do Brejo (2016), trabalhar na rua é uma forma de viabilizar as viagens. Ele afirma que hoje está trabalhando como professor de circo, mas o dia em que resolver viajar, volta a se apresentar na rua. Não que ele esteja completamente preso pelo seu trabalho como professor. Saracura ainda se apresenta na rua, em festivais, na maioria das vezes recebendo cachê, mas quando vai de uma cidade para a outra, se apresenta nas cidades pelo caminho e passa o chapéu. Ultimamente tem preferido trabalhar com espetáculos inteiros, 'fazendo roda'.

Outro fator representativo de opção pelo trabalho na rua foi a continuidade de um trabalho familiar. Deyson Eckert (2016) cresceu vendo o tio ensinar a arte do circo em um projeto social, no interior do estado de Goiás. Hoje, já adulto, trabalha nos sinais de Goiânia. Bruce Sting (2016) aprendeu a jogar malabares com o pai, que também é artista de rua. "Acho que eu tenho oportunidades que as outras pessoas não têm, como ser apoiado por sua família, que muitos artistas de rua, muitos malabaristas não têm, de que sua família goste do que você está fazendo" (SANCHEZ, 2016).

Há artistas que já tinham experiência em técnicas circenses, trabalhavam em outros locais como palhaço, acrobata e optaram por também trabalhar na rua. Kadu (2016) trabalhava no projeto Doutores da Alegria, em São Paulo. Quando se mudou para Goiânia travou contato com alguns expoentes do movimento de circo de rua da cidade e decidiu tentar. Larissa de Paula (2016) foi parar no sinal por acaso. Ela

²⁹ Carlos Eduardo de Oliveira Júnior

fazia parte de uma trupe de circo chamada Pés Nus, que foi contratada para trabalhar em uma festa, marcada para sete horas.

Achamos que era sete horas da manhã e chegamos no local era sete horas da noite. E a gente chegou maquiado, lindo. Acordamos cinco horas da manhã. (...) Aí eu me vi maquiada, pronta e o Mateus³⁰: ah, você quer saber, eu vou ali para o sinal, fazer um dinheiro. Eu falei: ah, você quer saber? Eu também vou! (GUEDES, 2016).

Larissa (2016) gostou da experiência e passou a trabalhar regularmente no sinal de trânsito. Ela continuava seu trabalho na trupe, mas adorou a liberdade e a autonomia do trabalho no sinal. “Eu me vi capaz de produzir o meu próprio dinheiro” (GUEDES, 2016), disse. Também para o artista Caracol (2016), o trabalho como artista de rua representou a possibilidade de autonomia e liberdade. É importante observar que estas palavras não foram sugeridas em entrevista. Elas surgiram naturalmente na conversa informal com o artista. Caracol afirmou que já havia tido diversos subempregos, como vender café, até que conheceu um malabarista de rua, que o ensinou o ofício. A princípio, foi para o sinal porque estava desempregado, mas permaneceu trabalhando na rua porque o trabalho lhe oferecia autonomia e liberdade. Para Caracol o circo foi a porta que lhe abriu diversas possibilidades. Hoje, além de se apresentar na rua, trabalha criando cenários para quadrilhas, montando aparelhos circenses, entre outras atividades ligadas à capatazia de circo.

Na verdade, boa parte dos artistas entrevistados trabalha também em locais mais “convencionais”, como teatros e circos, mas não abre mão do seu trabalho na rua. Surpreendentemente, a artista Patrícia Vergara diz que trabalhava em teatro, mas resolveu se apresentar na rua porque precisava ganhar dinheiro. Segundo ela, a rua dá mais dinheiro que a bilheteria do teatro. Aliás, como eu disse, ela não gosta do termo ‘artista de rua’.

Por que tem que colocar de onde você é? Um artista é um artista. E não interessa se você é um artista da rua ou artista da lona ou artista da casa ou artista de que, é artista né? Então se é artista, é artista e ponto, não é um artista da rua, não, é artista (VERGARA, 2016).

A falta de opção só surgiu em poucas entrevistas, como a do artista Saracura do Brejo, que morava em Piranhas, uma cidade pequena de interior, e diz que lá não tinha escolas de circo ou projetos onde ele pudesse aprender.

Durante um dos encontros semanais de treinamento, na Praça Universitária, a artista Patrícia Vergara falava sobre a visão que algumas pessoas têm, segundo ela,

³⁰ Mateus Aguiar, um dos entrevistados, também havia sido contratado para o trabalho.

de que o artista trabalha na rua porque não pode ter uma lona: “a gente até pode ter o dinheiro pra ter essa lona, e se a gente não quer ficar com uma lona porque não quer ficar preso? Porque a arte é liberdade. Simplesmente a gente quer viajar, quer sair” (VERGARA, 2016). Para ela, trabalhar sob uma lona seria estar presa a uma estrutura e o que ela quer é a liberdade de viajar para onde quiser. A liberdade parece ser o fator primordial para o grupo com o qual Patrícia viaja. O malabarista Sting (2016), marido de Patrícia, que aprendeu a jogar malabares com o pai, também artista de rua, conta que um dia o pai o chamou e disse: “meu filho, vou te ensinar uma coisa que você não tem que depender de ninguém” (Sanchez, 2016). Ao ser perguntado sobre porque trabalhava na rua, Sting respondeu: “porque a rua é o cenário mais perto da gente. É o mais perto que você tem. Você pode chegar à rua só abrindo as portas da sua casa. Já está na rua!” (SANCHEZ, 2016). Curiosamente Saracura disse algo semelhante: “Bem, a rua estava de portas abertas, né? Na verdade ela não tinha nem porta, então ali foi onde eu comecei” (NASCIMENTO, 2016).

Outra questão abordada pela pesquisa é sobre o que o artista circense que trabalha na rua espera deste seu trabalho: viver dele ou que seja apenas temporário, como um ‘bico’?

Para alguns, como vimos, o trabalho na rua começa como uma forma de bancar as viagens, de conhecer outros lugares, outras culturas, mas acaba se tornando a profissão, como no caso do artista Saracura (2016). Atualmente Saracura trabalha na Escola de Circo do ITEGO em Artes Basileu França e tem um espetáculo chamado Bambolero. Nos últimos anos deixou de se apresentar em sinais de trânsito, escolhendo trabalhar ‘fazendo roda’, mas recorre às apresentações no sinal sempre que decide viajar. Endrina (2016) afirma: “eu comecei a fazer para viajar, mas depois eu tomei muito carinho pela arte, agora já não posso largar. Eu acostumei a fazer isso e amo muito” (BARRIOS, 2016).

Mas também há casos em que, segundo os entrevistados, ao voltarem para seus países, deixam de trabalhar com o circo.

Nesse mundo do malabares, principalmente malabares, tem muito ‘viajero’³¹. que sai do seu país, vai dar uma volta aí pelo mundo e aprende que nos malabares tem um sustento pra não passar fome, só que quando ele volta pro país dele, ele vai estudar outra carreira, vai deixar de lado, porque muitos pegam o circo como um hobby. (...) A maioria dos

³¹ Mantive o termo em língua estrangeira por ele ser usado assim pelos artistas de rua, inclusive os brasileiros.

malabaristas que tem por aí, eles estão de uma forma temporária mesmo, enquanto estão viajando. Já conheci muitos que quando voltam para o país de origem, voltam e deixam de fazer aquilo (MOLINA, 2016).

Portanto, enquanto para uns o que começa de forma descompromissada pode tornar-se uma profissão, para outros é apenas uma maneira de viajar, conhecer o mundo e fazer amizades. Os artistas entrevistados, em sua totalidade, manifestaram o desejo de continuar na profissão, mas todos conhecemos pessoas que, ao pararem de viajar, tomaram outros rumos.

Para alguns, é um estilo de vida, uma possibilidade de viver de maneira autônoma e com mais liberdade. A maior parte dos entrevistados afirma que a escolha pela rua é parte de uma filosofia de vida e diversos chamam a atenção para o fato de que liberdade não significa falta de disciplina.

Eu treino seis dias na semana, para guardar um dia para mim, e duas horas por dia. Seis horas por dia eu trabalho e pratico duas horas, mais ou menos. (...) Eu trabalho na rua, mas gosto de trabalhar com disciplina, tipo quatro horas pela manhã e duas horas pela tarde. Assim, consistente. Mesmo que seja na rua e que você não tenha chefe, ficar consistente, com disciplina (SANCHEZ, 2016).

O grupo do qual Bruce Sting faz parte é conhecido, mesmo entre os artistas de rua mais aplicados, por seu empenho e dedicação. Fui professora do pai de Sting e acompanhei parte dos treinamentos, na Escola de Circo do ITEGO em Artes Basileu França.

Para estes artistas a rua é considerada um local de trabalho como outro qualquer. Os artistas pensam inclusive em fortalecer o mercado de trabalho para toda a categoria. Alguns entrevistados afirmam que, mesmo tendo outros trabalhos, seja como professores, seja como artistas, nunca deixam de se apresentar na rua, como forma de fortalecer 'a cultura do chapéu', da qual falarei mais adiante. Nos encontros e convenções é comum encontrar grupos que têm seus trabalhos bem remunerados e reconhecidos em outros espaços, mas fazem questão de se apresentar passando o chapéu ao final da apresentação.

Figura 15: Bulacha passando o chapéu em apresentação de O Domador de Animais no saguão do Teatro SESI



Foto: Layza Vasconcelos.

Saracura explica:

Hoje em dia eu tento classificar o meu trabalho, qualificá-lo, para receber cachê, que é o pagamento pelo espetáculo, sem deixar de passar o chapéu. (...) Eu consigo vender esse material para festival, para encontros, convenções... Coisas em que eu vou apresentar o trabalho inteiro, vou receber o cachê, que é o pagamento pelo espetáculo, e também passando o chapéu no final. Por que passar o chapéu mesmo num festival, num lugar em que estão me pagando? (...) Para a formação de público, para que outros artistas que estejam passando por ali depois já tenham um público formado, e o público já tenha a consciência de que essa colaboração vai ser no chapéu (NASCIMENTO, 2016).

CAPÍTULO 3 – PERFORMANCE CIRCENSE: UM RITUAL ARTÍSTICO

3.1 – EM OMBROS DE GIGANTES

Não é fácil escrever sobre performances, um termo tão abrangente quanto controverso. Uma grande quantidade de conceitos têm se abrigado sob o termo *performance*, por isso é necessário deixar claro que pretendo ancorar este estudo nos conceitos lançados por Turner (1974, 2005a, 2005b, 2008) e Schechner (1985, 2006, 2011). Dos diálogos entre os textos destes dois autores delineou-se o presente texto. Ainda que outras vozes possam, eventualmente, ser convidadas ao diálogo, é no arcabouço teórico desenvolvido por estes autores que pretendo basear este capítulo.

A arte circense, mesmo sendo uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade, poucas vezes tem sido objeto de estudos. Apesar de notar-se um interesse crescente nos últimos anos, não raro pesquisadores se ressentem da escassez de registros e pesquisas nesta área. Para o desenvolvimento deste texto foi buscado o diálogo com alguns dos mais expressivos estudos sobre arte circense, além de, logicamente, a formação pela Escola Nacional de Circo (ENC – Rio de Janeiro) e a convivência com o mundo do circo, experiências que formaram minha base do contato com a arte circense.

Pretendo, ao longo do capítulo, analisar cada etapa do processo ritual em relação ao circo. Apesar de Schechner ter localizado o circo fora das performances artísticas, como ‘entretenimento popular’ (LIGIÉRO, 2012, p. 49), o circo tem seus rituais. Como o autor localiza o risco no jogo, creio que ele aproximaria o circo mais do jogo que do ritual, no entanto, podemos associar os três momentos colocados por Van Gennep ao circo. As divisões do ritual são: separação, margem e agregação (GENNEP, 2011, p. 30).

Segundo Turner, os antropólogos não estão preparados para investigar alguns aspectos de certas performances culturais: “como eles se preparam para eventos públicos, como eles transmitem os conhecimentos sobre a performance, como eles se vestem, se mascaram e aplicam maquiagem”³² (TURNER, 1985, p.

32 “how they prepare for the public events, how they transmit performative knowledge, how they dress, mask, and apply cosmetics” (SCHECHNER, 1985, p.xii), tradução própria.

xii). Estes aspectos não serão profundamente investigados, mas serão abordados no texto, sob a ótica das performances culturais.

O circo é vário e múltiplo. Tal multiplicidade inevitavelmente irá exalar na apreciação do que seja um espetáculo de circo. Em determinados momentos irei me referir a espetáculos de circos de lona, que não serão analisados em detalhes, mas apenas no que concerne ao tema deste capítulo: suas relações com as três etapas de um ritual e a relação destas com a performance. Para analisar a performance do artista de rua foi observado o espetáculo Bambolero, executado pelo artista Saracura do Brejo.

Figura 16: Saracura do Brejo apresentando o espetáculo Bambolero, junto com o Coletivo É Só Querê Fazê



Foto: Layza Vasconcelos.

3.1.1 – Um passeio nos ombros de Bauman

Apesar do texto se basear na abordagem acima descrita, considere interessante relacionar as partes da performance segundo Bauman (1977) , já que de acordo com Langdon, as diferenças entre elas “se encontram no enfoque e nos objetivos da análise, e não na diferença dos princípios e conceitos centrais” (LANGDON, 1995, p.167) Analisando as partes essenciais da performance segundo

Bauman (1977), citadas por Langdon (LANGDON, 1995, p.168-169), tais são as relações estabelecidas:

A. “Display ou a exibição do comportamento frente aos outros.”

Em um espetáculo de rua, o artista inicia por fazer a convocatória, que consiste em chamar a atenção do público para a atividade que irá acontecer naquele local. Neste momento o artista se exhibe, sem entrar ainda no que seria o cerne de sua apresentação. Ele precisa despertar o interesse do público para si, de modo a manter ali as pessoas que já pararam para vê-lo, mas sem começar o espetáculo, dando tempo para que mais pessoas se agreguem à roda. Nesta técnica está o segredo de abrir uma roda. Quanto mais tempo o artista conseguir manter esta ‘exibição de comportamento’ interessante, maior será sua roda.

B. “A responsabilidade de competência assumida pelos atores. Estes devem exhibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas”

A atuação dos artistas circenses tem como inerente a si esta característica, pois a performance de circo ocorre frequentemente em situações de risco, envolvendo a exibição de habilidades incomuns que exigem um treinamento específico. A frequente advertência sobre ‘não tentar fazer isso em casa’ sublinha o fato de que o que está sendo exibido exige a competência adquirida com treinos diligentes. No caso do artista de rua, exhibir seu talento e sua técnica é a garantia imediata de ele terá um público. Ao contrário do espetáculo no circo de lona, em que o ingresso é cobrado na entrada, na rua o espectador só irá dar sua contribuição no chapéu³³ caso considere que o artista o mereceu;

C. “A avaliação por parte dos participantes. Se foi uma boa performance ou não.”

Considerando o público como ‘participante’ da performance, no espetáculo de rua, a primeira e mais premente avaliação vem imediatamente, por parte deste público. O simples fato de um transeunte interromper seu caminho para assistir a uma apresentação já é uma indicação de que a performance está despertando seu interesse. Esta avaliação vem também em forma de aplausos, além da contribuição financeira, seja na bilheteria, seja por parte daqueles que estão nos carros, nos sinais de trânsito, nas rodas.

Estas são, sem dúvida, as mais importantes para um artista de circo, mas não as únicas. A performance circense é frequentemente reavaliada e reconstruída. No

³³ A contribuição dada no chapéu é a principal forma de ‘pagamento’ ao artista de rua.

espetáculo Bambolero, por exemplo, em determinado momento o artista Saracura anuncia um ‘truque’³⁴ novo, dizendo, ao terminar de realizá-lo, “ainda bem que deu certo” (cito de memória). A avaliação da performance e a busca por melhoras ficam explícitas nesta cena;

D. “Experiência em relevo - as qualidades expressivas, emotivas e sensoriais se constituem na experiência emergente. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência” .

Para um transeunte caminhando pela rua, deparar-se com um homem de nariz vermelho, enrolado em um enorme bambolê verde, por si só já torna esta experiência uma ‘experiência emergente’. A expressão de surpresa em alunos a caminho de suas salas de aula, na apresentação do espetáculo Bambolero, sinaliza a ‘intensidade especial’ desta experiência.

Permito-me aqui um parênteses para falar de minha própria experiência como artista de rua: perdi a conta das vezes em que fui abordada por transeuntes emocionados, dizendo que meu trabalho havia alegrado um dia difícil ou mudado o seu humor. Certa vez uma mulher me abraçou aos prantos afirmando que era seu aniversário e minha performance havia sido seu presente. Tais são as emoções que uma performance de rua pode suscitar.

Sob a lona, o confronto com o risco, as luzes coloridas, a música, até mesmo o cheiro de serragem característico do circo ‘tradicional’ realizam o transporte do espectador para uma experiência emergente. A riqueza de sensações que envolve um espetáculo circense o coloca em destaque quanto ao relevo da experiência. Poucas performances poderiam comparar-se em intensidade emocional ao salto de um trapezista ou a ver o desafio de cinco motos em um globo da morte;

E. “Keying ou sinalização como metacomunicação - Atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos sinalizados (ou keyed) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance”.

Nos espetáculos de rua algumas vezes o artista prepara o espaço, dispondo seu material, delimitando a área de atuação, como é o caso do Bambolero, em que o artista utiliza um pequeno picadeiro colorido. Há casos em que o artista faz sua

³⁴ ‘Truque’ é o nome dado a cada movimento acrobático.

maquiagem diante do público, tornando este momento parte da performance. Neste e em outros casos o keying confunde-se com o display, já que o artista utiliza este momento de modificação do espaço ou da realização da maquiagem já como parte de sua convocatória.

Obviamente estas são apenas as relações mais básicas com as partes essenciais da performance, apenas com o intuito de pontuar tais relações. O foco deste capítulo irá se concentrar nas partes do ritual, como já foi esclarecido.

3.2 - O RISO E O RISCO: UM RITUAL DE CURA

Ao analisar o ritual dos Ndembos denominado Isoma, Turner avalia as razões para a realização do ritual (TURNER, 1974, p. 25). O Isoma é um ritual de cura dos Ndembos, da Zâmbia. Alguém que passa pelo Isoma busca a cura para problemas de fertilidade porque, de alguma forma, não está sendo capaz de gerar filhos adequadamente, de acordo com os padrões dos Ndembos.

Uma apresentação circense, uma vez que envolve o prazer, o riso, também pode ser considerada um ritual de cura. O riso sempre foi um elemento ritual, utilizado como válvula de escape, fosse para trazer a um líder sua dimensão humana, fosse para espantar o medo, fosse lembrar ao homem o ridículo de sua condição humana. Como o objetivo aqui é falar do circo como performance e não do palhaço, especificamente, não me aprofundarei na questão dos palhaços rituais, mas é importante registrar sua presença em rituais sagrados como a mais antiga expressão deste personagem (CASTRO, 2005, p. 18). Por exemplo, em sua observação da dança do cervo de Nova Pascua, Schechner afirma serem os Pascolas (palhaços Yaquis) provavelmente mais antigos que a própria dança (SCHECHNER, 2011, p.219). O riso tem um sentido de purgação, de libertação das coerções sociais. O caráter regenerador do riso está presente em quase todas as pesquisas feitas a esse respeito (ALBERTI, 2002, p. 31).

O riso é subversivo em sua essência. O período de liminaridade de um ritual é colocado por Turner (2008) como um período de subversão da ordem. Pode-se dizer que através do riso acontece uma ruptura da estrutura social vigente. As leis e ordem que regem a estrutura antes do ritual são suspensas.

“Na liminaridade o subordinado torna-se o predominante” (TURNER, 1974, p. 126). Uma característica do que Turner chama de ‘rito de inversão de status’ (TURNER, 1974, p. 203). No sinal de trânsito, durante as observações, o palhaço malabarista chama de barbeiro o motorista que para em cima da faixa de pedestre. Ele olha para o lado, com cara de poucos amigos e dá de cara com o palhaço. Sorri, desarmado, e pede desculpa com a cabeça. Ele está temporariamente destituído de sua autoridade. A autoridade máxima ali é o palhaço, este ser subversivo que, de acordo com as leis vigentes no mundo liminar do circo, pode tudo. Ele, que é a encarnação do ridículo, que tem o erro como seu maior atributo, neste momento tem o poder supremo.

Mas o circo suspende não só as leis da sociedade. A partir do momento em que a apresentação toma lugar, o espectador tem a impressão de que as mais básicas leis da física foram revogadas. Em plena rua, sobre a faixa de pedestres, o acrobata subverte a ordem estabelecida, fazendo de ponta cabeça, caminhando sobre as mãos, ou equilibrando-se sobre um monociclo de dois metros de altura, o que no nosso ‘mundo real’ não seria possível sequer fazer sobre os pés.

É neste período de liminaridade que se pode instalar o sentimento de *communitas*. A sensação de fazer parte daquele mundo.

A communitas é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e *status*, mas encaram-se como seres humanos totais (TURNER, 1974, p. 05).

O frio na espinha, a expectativa no momento em que o saltimbanco salta por dentro de um aro com facas, o alívio no momento em que os pés do trapezista tocam a banquilha³⁵ com segurança... Por alguns momentos o público se une em uma só respiração. O “fugaz estado de êxtase e sentido de união (com duração frequente de somente alguns segundos) [que] pode ser descrito como um arrepio – nada mais que isso- que desce pelas costas até certo ponto” (D’AQUILLI, apud TURNER 2005a, p. 185), descrição colocada como a de um momento de harmonia com o universo, um sentido de *communitas* com todo o planeta, é a exata sensação percebida pelo público nos momentos em que o artista de circo desafia a morte.

³⁵ Banquilha – local onde os trapezistas aguardam o momento de saltar no trapézio de vãos

Figura 17: Público envia energia para ajudar na realização de um número difícil, durante o X Encontro Goiano de Malabares e Circo.



Foto: Layza Vasconcelos.

A morte é imagem recorrente nos ritos de passagem (TURNER, 1974, p. 123). Na arte circense sua iminência é evocada a cada passo. O acrobata está frequentemente na margem entre a vida e a morte. O saltimbanco que salta por dentro do aro de facas, o trapezista que salta de um trapézio a outro e por pouco não escapa, todos eles estão no limiar do risco.

Um ritual gera experiências sensoriais extra cotidianas, que escapam à redoma sensorial ordinária do participante (ALMEIDA, 2008, p. 96). Um engolidor de fogo que surge no meio do trânsito catapulta imediatamente o motorista para fora de sua redoma sensorial ordinária. O transeunte que passa pela calçada e vê um palhaço passear por entre os carros em um monociclo de um metro e meio de altura mal acredita no que vê. Um estudante que, a caminho de sua aula, encontra uma roda de pessoas no centro da qual um saltimbanco se apresenta, certamente estará em contato com uma experiência sensorial extra-cotidiana. Afinal, se deparar em seu caminho com um homem vestido de verde, com um nariz vermelho, que roda um bambolê no pé, um em cada braço e outro no pescoço não é coisa que aconteça todos os dias.

Figura 18: Damião Ribeiro surpreende os passantes com seu monociclo



Foto: Layza Vasconcelos

3.3 - O RITUAL CIRCENSE: SEPARAÇÃO, LIMINARIDADE, AGREGAÇÃO

Van Gennep divide os ritos de passagem em *ritos de separação*, *ritos de margem* e *ritos de agregação*. (GENNEP, 2011, p. 30) Parece-me que esta subdivisão básica dos rituais descritos por ele é aplicável tanto a um espetáculo de circo de lona quanto a apresentações de rua.

Vamos acompanhar o desenvolvimento do espetáculo *Bambolero*, do Saracura do Brejo. Sob o ponto de vista do artista, o período de separação é claro: em um momento conversávamos, em outro ele havia sumido. Preocupada por não saber exatamente onde seria a apresentação, procurei por ele e fui informada: 'foi concentrar'. Um tempo depois ele surge já com sua maquiagem e figurino. Dirige-se ao centro de um pequeno picadeiro de lona, estendido no chão, e começa a aquecer-se com um bambolê brilhante. Para ele já havia iniciado o período de margem. A separação, no momento em se retirou para realizar sua maquiagem, colocar o figurino, se concentrar, desemboca diretamente na liminaridade da cena. No espetáculo de rua não há a cortina, o portal que separa os dois mundos, mas certamente existe uma separação, e esta é nítida para o público, que vai chegando e

se acomodando em torno do espaço cênico delimitado pelo artista. O profano ficou para trás. O espaço cênico é sagrado.

Para o público, o momento da separação inicia-se assim que o artista chega ao espaço da representação. Havia, já, um keying, uma vez que o picadeiro estava lá, com alguns adereços e objetos de cena, mas o período de separação só se inicia com a chegada do artista. O pequeno público que estava presente ao local, esperando o início do espetáculo, mudou visivelmente de atitude. Outras pessoas que andavam pelo local, distraidamente, começaram a prestar atenção ao que acontecia ali. Este período, em que o artista já está em um estado liminar e começa o trabalho de atrair seu público, é chamado de 'convocatória', como explicado anteriormente. A convocatória é a indicação, para o público passante, de que algo irá acontecer ali naquele espaço. Aos poucos a separação começa a ficar clara. Quem olha de longe pode perceber que as pessoas naquele círculo estão envolvidas em uma atividade que as diferencia das demais pessoas presentes, passantes ou apenas indivíduos distraídos, fora do círculo de atenção conquistado pelo artista.

Devagar, quase que imperceptivelmente, Saracura inicia sua inter-relação com o público: sorri para um, acena para outro... Ele está começando a conduzir sua plateia para a fase de liminaridade. Aos poucos sua presença vai ficando cada vez mais notável, os movimentos crescem, a voz encorpa-se. Ao atrair a atenção do espectador, levando-o a perceber que sua presença ali vai levar a uma experiência em relevo, mostrando que algo de diferente irá acontecer, ele inicia o display, leva o espectador a uma redoma sensorial extraordinária.

Quando não se tem uma lona, a responsabilidade de estabelecer esta redoma sensorial é quase que unicamente do artista. A plateia não atravessou uma porta ou uma cortina, não há luzes piscando nem a voz possante do apresentador anunciando o início do espetáculo. Tudo o que há é relação entre o artista ali presente e o público que se predispôs a assisti-lo.

Durante todo o período de separação o artista se faz notar, conversa com as pessoas, interage, mas na hora que ele começa o espetáculo, todos sabemos: começou! O círculo de pessoas determina o entre lugares onde se estabelece a liminaridade. Há um núcleo, o pequeno picadeiro de lona, e uma grande roda a sua volta. Na borda desta roda, uma membrana móvel: pessoas chegam, olham, vão embora, algumas ficam e solidificam a roda.

O espetáculo é leve, divertido. As pessoas riem, brincam, respondem ao artista. Estabelece-se uma aura de cumplicidade entre o artista e o público. Por momentos, confesso, me distraí de minha função de pesquisadora e embarquei no jogo cênico. Como evitar? Eu estava ali, bem no meio, próxima ao núcleo do acontecimento e fui transportada, junto com os demais, a este entre-lugares delimitado não por uma fronteira física, mas por uma fronteira humana, um não-lugar desenhado por corpos, um círculo de atenção que nos distinguia dos demais.

E o espetáculo chega ao fim. Ou quase. É a hora do chapéu. “Minha lona é do tamanho do céu e minha bilheteria é o meu chapéu”, diz o artista Saracura do Brejo, frase que escolhi como epígrafe deste trabalho. Não antes de uma explanação sobre a arte de rua e sobre como o saltimbanco vive do chapéu desde tempos remotos. Inicia-se a agregação.

Um por um, todos vão colocando sua contribuição no chapéu. Erguemos a cabeça e percebemos que estivemos à margem. Há uma vida seguindo fora daquele círculo. Os sons do dia-a-dia, que haviam ficado esquecidos, voltam a chegar a nossos ouvidos. Alguns se aproximam do artista, tiram fotos. Outros comentam o que tinham acabado de assistir. Outros ainda simplesmente se vão. A plateia se dispersa.

Sozinho em cena, um único artista conseguiu conduzir aquele público através de cada etapa do ritual. Seja individualmente, refletido no trabalho de cada artista, seja como instituição, o circo é vivo e se recria, assim como os rituais. O circo não é o artista saltimbanco, não é o circo de lona, não é o artista formado em escolas de circo. O circo são todos eles juntos. A arte circense, com sua magia, seus dramas e tensões, povoa o imaginário popular, multiplica-se, reinventa-se.

Figura 19: Saracura do Brejo e seus bambolês

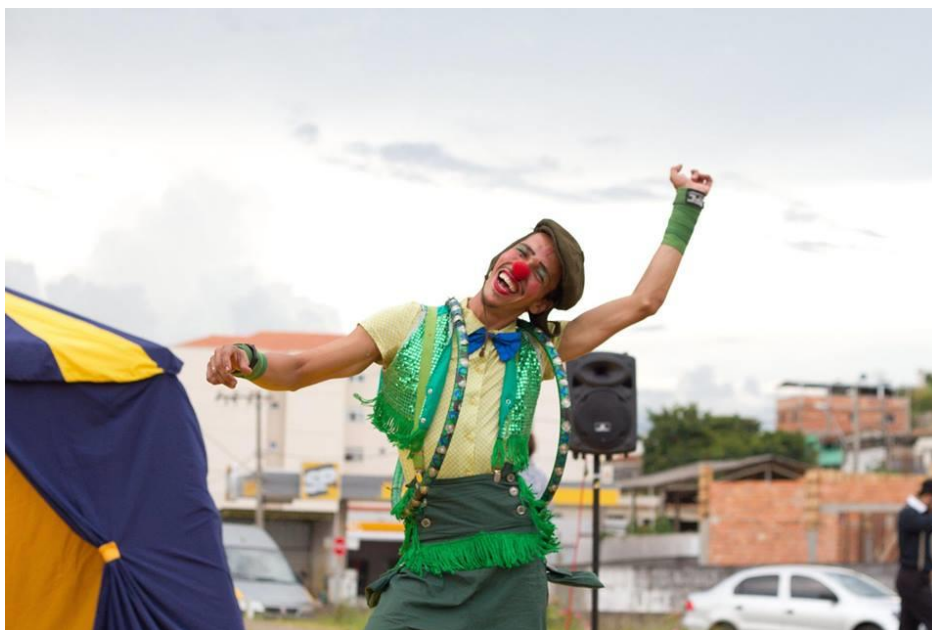


Foto: Layza Vasconcelos.

Uma apresentação de circo, seja na rua ou sob uma lona, é o que Schechner chama de 'performance de transporte' (SCHECHNER, 2011, p. 164). A partir do momento em que uma apresentação inicia, o espectador está em mundo em que tudo pode acontecer. O que antes era um terreno inóspito tornou-se um lugar de margem, um entre lugares, um espaço de liminaridade entre o real e o imaginário.

De acordo com Turner a fase liminar é "o modo do 'talvez', do 'pode ser', do 'como se', hipótese, fantasia, conjectura, desejo" (TURNER, 2005, p. 183). Tal é, praticamente, a descrição de uma apresentação. Durante o tempo do espetáculo o espectador sente que tudo é possível. Aquele é o espaço da fantasia, onde o que era impossível há minutos atrás agora é desvelado diante dos olhos. Seria apressado afirmar que ele foi transformado, mas poderia alguém, depois de tantas experiências mágicas, voltar a ser o mesmo de antes?

Figura 20: Reação do público em espetáculo de rua, apresentado no X Encontro Goiano de Malabares e Circo.



Foto: Layza Vasconcelos

3.4 - O RITUAL VISTO POR DENTRO

Do ponto de vista do artista, também acontece um rito de passagem. Os ritos de separação, margem e agregação podem ser reconhecidos nos bastidores de uma apresentação circense.

Seja em seu próprio trailer, seja em um camarim improvisado em um banco de praça, momentos antes de entrar em cena o artista de circo inicia sua preparação. A maquiagem, que vai trazer à tona o personagem do palhaço, o aquecimento físico dos acrobatas, a preparação dos figurinos e do espaço cênico em praças ou feiras, são ritos de separação que preparam o artista para seu ingresso no picadeiro, seu espaço liminar.

O período de preparação para o início da apresentação envolve uma série de pequenos ritos que vão desde o aquecimento e alongamento físico, passa pela vestimenta e pela maquiagem e, muitas vezes, envolve técnicas de concentração que nem sempre são totalmente conscientes. O próprio ato de executar a maquiagem dá início à transformação. Assim que coloca o nariz, Saracura do Brejo muda completamente. Sua voz é outra, sua postura se modifica.

O momento da separação que se iniciou com a preparação do artista, quando ele se afastou das atividades rotineiras e foi se preparar para entrar em cena, culmina em sua entrada no período de liminaridade, o momento em que ele se posiciona em seu espaço cênico e inicia a convocatória.

Ouvir a 'sua' música, aquela que acompanhou horas e horas de treino, agora embalada pelos aplausos da platéia tem o efeito transportador de tambores rituais. É a condução sônica utilizada para conduzir o ritual. A música é um potente instrumento de acesso a sentimentos e percepções aos quais usualmente não nos atentamos, sendo frequentemente utilizada na condução de rituais como técnica de estímulo e liberação de fontes de energia (TURNER, 2005, p. 184).

Uma vez diante de seu público, o circense assume a sua postura de 'artista'. O que é ser um artista de circo envolve um comportamento aprendido, um 'comportamento restaurado' (SCHECHNER, 1985, p. 118).

Ele pode não estar representando um personagem, como é o caso de acrobatas, malabaristas, trapezistas, mas tampouco é o mesmo de minutos atrás. Este não-eu que domina o momento da performance é o indivíduo circense em seu estado liminar (SCHECHNER, 1985, p. 123). Ele não deixa de ser ele mesmo, não perde por nenhum momento a consciência de seu corpo, não esquece cada movimento exaustivamente treinado, mas está atuando em um estado de energia extra cotidiana; o corpo que está em cena é um corpo dilatado (BARBA, 2012, p. 52). Este corpo dilatado fica muito claro no trabalho de Saracura. Seu corpo franzino, característica acentuada pelo seu figurino, ocupa o espaço cênico com uma força atrativa que mantém o público atento ao seu menor movimento.

A passagem do chapéu ao final de Bambolero é um rito de agregação. É o momento em que o artista inicia seu 'desaquecimento' (SCHECHNER, 1985, p.

Figura 21: Artista se prepara para a apresentação

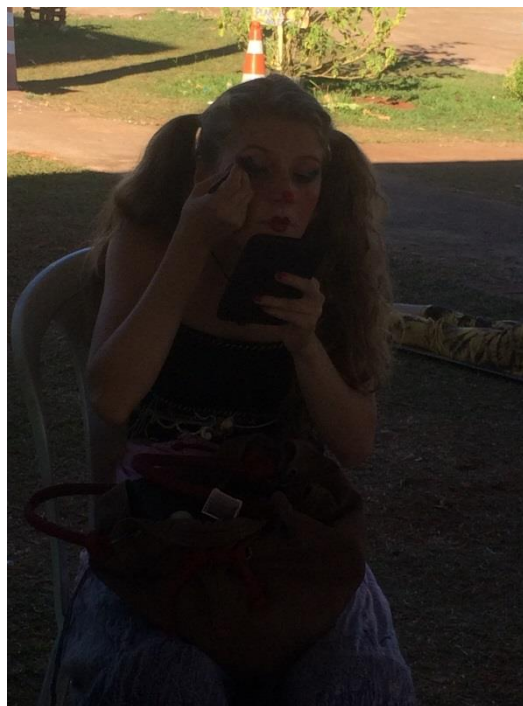


Foto: autora.

125). Quando termina seu espetáculo, o artista vai começar seu processo de volta ao dia-a-dia: trocar o figurino, retirar a maquiagem, arrumar seus aparelhos e, talvez, deixá-los prontos para a próxima apresentação.

Sim, o ritual termina para dar início ao próximo. A vida do artista de circo se desenvolve nesta sucessão de rituais. O artista tem, na performance circense, o trabalho de transformar o público. Ele deve, portanto, permanecer imutável para que o sistema funcione como um todo (SCHECHNER, 1985, p. 131). A performance circense, sob o ponto de vista do artista, é uma performance de transporte, mas certamente, uma após a outra, estas performances promovem uma transformação neste indivíduo. Como afirma o próprio Schechner, “Cada performance de separação é uma transportação, terminando mais ou menos onde começou, enquanto que uma série de performances de transportação pode alcançar uma transformação.”³⁶ (SCHECHNER, 1985, p. 126).

Há também o ritual da viagem, a liminaridade de estar entre lugares. Para o saltimbanco a viagem tanto pode ser parte de sua construção do que é ser artista, como nos falou Patrícia Vergara anteriormente (2016), como pode ser um momento especial, uma etapa, como na experiência do artista Saracura do Brejo (2016). Poucos são os saltimbancos que não incluem a viagem em sua rotina de vida. “O próprio Van Gennep definiu os *rites de passage* como *ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade*” (TURNER, 1974, p. 116).

O trabalho de Rocha (2013) coloca a viagem como o fator básico no processo de significação do circo. Segundo ele, “é através das viagens que as performances corporais adquirem uma significação mágica durante o espetáculo” (ROCHA, 2013, p. 280). São elas que acarretam no artista de circo o processo simbólico que faz com que ele enxergue sua vida na arte circense como uma missão. E são elas que suscitam no imaginário popular a visão de uma vida diferente, envolta em uma aura de misticismo e magia.

As narrativas sobre viagens feitas pelos circenses demonstram a importância delas como fator de construção da identidade do artista e de coesão social. A própria construção narrativa do circense passa pelo itinerário de suas viagens (AVANZI;TAMAOKI, 2004).

³⁶ “Each separate performance is a transportation, ending about where it began, while a series of transportation performances can achieve a transformation” (SCHECHNER, 1985, p. 126), tradução própria.

Para alguns grupos de saltimbancos as viagens são o que os definem como família. Grupos que viajam juntos chegam a alugar uma única casa ou acampar nos mesmos lugares, fazer refeições juntos, como uma grande família. A viagem estabelece o sentido de *communitas*. Pode verificar esta característica em grupos que conheci tanto ao longo da pesquisa quanto em meu dia-a-dia como artista e como professora. No momento de pegar a estrada o grupo está partindo para a liminaridade, literalmente *entre lugares*.

A chegada, com a preparação do acampamento ou da casa, é o ritual de agregação. Após o transporte promovido pela viagem, literal e performativamente falando, o artista será devolvido à sua estrutura.

A relação entre rituais e performances que levou ao delineamento do campo de estudo das performances não é gratuito ou artificial: está na base do desenvolvimento humano. O trabalho modifica o homem. Explorar a possibilidade de usar um pedaço de pau como um prolongamento do braço levou milênios. Isto faz refletir sobre como o homem começou a explorar as possibilidades do próprio corpo. Se um galho é um prolongamento do braço e levamos milênios para utilizá-lo, quanto deve ter custado ao homem ficar de ponta cabeça? Usar um pedaço de pau para derrubar uma fruta é uma resposta a uma necessidade ou, pelo menos, um meio de atingir um objetivo. Mas o que leva o homem a dar uma cambalhota ou a plantar bananeira? Que tipo de necessidade levou o ser humano a sua busca pela superação física? Bortoleto considera que “ela começa possivelmente com a busca pelo homem do domínio da natureza a partir do domínio de seu próprio corpo” (BORTOLETO, 2008, p. 18).

Provavelmente o mesmo tipo de necessidade que o levou à prática de rituais. A compreensão de expressões como o Nô e o Ramlila, assim como a arte circense, enquanto performances ‘tradicionais’ ligadas aos rituais por um cordão umbilical que nunca foi totalmente cortado é o elo perdido da arte.

As viagens de Brook por Bali (SCHECHNER, 2011, p. 231) foram feitas pelos saltimbancos desde sempre. Chegar a uma aldeia desconhecida, em um país desconhecido e apresentar-se no meio de uma praça talvez seja uma das mais antigas raízes da arte circense. Trocar opiniões, se deixar influenciar pela população local faz parte da técnica do artista de rua, os herdeiros da milenar arte dos saltimbancos.

Muito há ainda a se dizer sobre as relações entre a performance circense e o ritual. Muito há a se dizer sobre as múltiplas manifestações da arte circense. Frequentemente relegado como mero entretenimento ou como uma arte menor, a arte circense permanece um mar de profundezas abissais, do qual só ousamos tocar a superfície.

CAPÍTULO 4 – TROCA DE CONHECIMENTO NO CIRCO DE RUA

Para estudar as relações de ensino e aprendizagem no circo partirei da afirmação de Freire de que é fundamental “partirmos de que o homem, ser de relações e não só de contatos, não apenas está *no* mundo, mas *com* o mundo” (FREIRE, 1999, p. 47).

De acordo com Paulo Freire, o processo de compreensão crítica do mundo é inerente ao ser humano. Ao lidar com sua realidade, entender os fatos e encadeá-los, sua postura é naturalmente crítica, reflexiva. Ao tentar encontrar respostas aos seus desafios, o ser humano se modifica e modificando-se, modifica seu entorno. O ser humano tem consciência de sua temporalidade e de sua finitude. É um ser cultural. A consciência de sua temporalidade e sua relação com o mundo faz com que ele não seja passivo, faz com que queira interferir e modificar o mundo a seu redor, responder aos desafios de seu tempo.

O conhecimento circense experimenta fortemente esta finitude, por sua predominância da forma de transmissão oral. Bolognesi, por exemplo, afirma que as cenas de palhaço dispensam a escrita dos roteiros. Só excepcionalmente alguns artistas dispõem de cópias escritas das cenas. “O aprendizado se dá na prática da profissão, a partir do convívio com os circenses mais velhos” (BOLOGNESI, 2003, p. 11). O autor está falando da arte da palhaçaria, mas o mesmo se dava, na primeira metade do século XX, com o aprendizado dos outros números de circo (SILVA, 2007, p. 24). O conhecimento transmitido através da oralidade tem o corpo como seu meio de transmissão. O corpo, em sua finitude, atrelado à sua temporalidade.

Daí a importância de compreender as relações de ensino e aprendizagem: estas relações são a base de seu estar *com* o mundo. São estas relações que podem fazer com que o ser humano seja um ser integrado, crítico, e não somente um ser adaptado, passivo e acomodado.

Se o espetáculo era familiar, também o eram as formas de ensino e aprendizagem. Essa prática, com o passar dos anos, consolidou algo que talvez seja típico do circo brasileiro, isto é, a idéia da tradição circense. Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadão) se dava, prioritariamente, debaixo da lona (BOLOGNESI, 2003, p. 47).

A relação mestre-aprendiz, portanto, era quase sempre uma relação familiar. Os pais ensinavam seus filhos desde a infância, tanto as técnicas circenses quanto

conhecimentos gerais e a alfabetização. Não que fosse impossível que alguém 'de fora' dessas famílias fosse aceito neste círculo restrito.

Estes, quando entravam para o circo, necessariamente passavam, como Benjamin de Oliveira, pelo ritual de aprendizagem ministrado pelas famílias que o compunham. Com o tempo, aqueles ditos aventureiros transformavam-se em autênticos artistas circenses, constituíam famílias e corroboravam a mesma forma de transmissão dos saberes e práticas (SILVA, 2007, p. 23).

O ambiente do circo era a escola do circense em todos os âmbitos: além de aprender os números, os circenses aprendiam ali também tudo o que era necessário para a montagem do circo e dos espetáculos. Também ali eram ensinadas aos pequenos as primeiras letras (SILVA, 2009).

Nas décadas de 1940 e 1950 "inicia-se uma ruptura na transmissão deste saber circense (SILVA, 1996, p. 03)". As dificuldades da vida sob a lona fazem com que pais, preocupados com o futuro dos filhos, os mandem para a escola receberem educação formal. Por sua característica oral e familiar, com esta interrupção na continuidade das relações usuais de ensino e aprendizagem das técnicas circenses, "a memória do circo da primeira metade do séc. XX corria o risco de perder-se, porque as pessoas que eram suas depositárias estavam, literalmente, morrendo" (SILVA, 1996, p. 03).

Os circenses não achavam importante manter registros escritos de sua arte e de sua história: "os "tradicionais" dizem que o único e importante registro de sua história, que 'deixavam de herança' para seu filho, era o saber circense transmitido através dos seus ensinamentos e registrado pela sua memória" (SILVA, 1996, p. 04).

Para elucidar este processo, farei aqui um pequeno apanhado da pesquisa realizada por Ermínia Silva, "O Circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX". Com a chegada ao Brasil, a partir de 1850, de famílias de artistas circenses vindas da Europa, começa a constituir-se a tradição do circo-família, as chamadas 'dinastias circenses'. O saber, transmitido coletivamente, ensinava as técnicas circenses, a arte circense e os conhecimentos formais, como a leitura. A responsabilidade do ensino das crianças do circo era de todos os que viviam naquela comunidade. Em algum momento por volta das décadas de 1940 e 1950 há uma quebra neste processo. A responsabilidade do ensino das crianças do circo passa a ser dos pais, que decidem se a criança permanecerá no circo ou irá

para a casa de algum parente para estudar. A própria autora, de família circense, foi mandada para a casa de familiares para procurar o estudo formal.

Tradicionalmente, no circo, privilegiava-se a oralidade na transmissão de conhecimento. As técnicas, as cenas e reprises eram passadas oralmente, praticamente não havendo delas registros escritos. Ainda hoje a oralidade é a principal forma, apesar de que já existem livros que fazem registros escritos de reprises, por exemplo (BOLOGNESI, 2003; SOUZA, 2016). Em uma comunidade de tradição oral a memória é a principal forma de registro, através da qual os conhecimentos serão passados. Por isso, para esclarecer estas mudanças que ocorreram no circo, é a essas memórias que Ermínia Silva irá recorrer. A partir de entrevistas com artistas de circo a autora fala sobre a constituição do circo-família no Brasil, sua organização e sua forma de transmissão de conhecimento. Considera as memórias dos entrevistados como a elaboração de sua vivência coletiva.

Nas biografias dos entrevistados na pesquisa de Ermínia Silva percebe-se a diferença de origens: ‘tradicionalis’³⁷, crianças que fugiram com o circo, não-circenses que se casaram com circenses.

Depois de fazer um levantamento da bibliografia sobre o circo, verificando questões com relação à abordagem dos autores, Ermínia Silva fala sobre as relações de ensino e aprendizagem dentro do circo: “Um ‘artista completo’ tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, (...)” (SILVA, 1996, p. 41). O processo de ensino e aprendizagem dentro do circo se ajustava às necessidades dos circenses, integrando o ensino das técnicas que tinham relação direta com seu número ao outros conhecimentos necessários ao funcionamento do circo-família. A diversidade de sua formação era parte de seu ser e estar no mundo (FREIRE, 1999, p. 48), pois não dizia respeito apenas à produção do espetáculo, mas sim de gerir o circo.

A criança era herdeira do saber circense, e como tal era responsável pela sua continuação. Fora do âmbito do circo havia quem enxergasse o trabalho infantil no circo pela ótica econômica, mas estas pessoas ignoravam as especificidades do saber circense. Além do fator da continuidade na transmissão do conhecimento, há técnicas que precisam ser desenvolvidas desde criança. O trabalho no picadeiro era

³⁷ Oriundos de família de circo.

parte do processo de ensino e aprendizagem: o artista se fazia em sua relação com o público. Citado pela autora, J. A. de Oliveira, em *Uma História do Circo*, compara circenses a monarcas, no sentido de que ambos são preparados ao longo de uma vida inteira para ocuparem sua posição, que está historicamente pré-determinada. “Embora exagerada, é procedente a comparação feita pelo autor entre monarcas e circenses” (SILVA, 1996, p. 62). Duas questões interessantes: a monarquia não só como a composição e manutenção da dinastia, como eu coloco no meu texto, mas em relação à aprendizagem contínua, ao longo da vida; e o fato da criança ter seu ‘destino historicamente reservado’, questão que será discutida mais adiante, na problematização sobre a transitoriedade crítica do ensino na Iona. Como a própria autora afirma, a chance de escolha era bastante reduzida para quem nascia em uma família de circo.

Ser artista no contexto do circo-família envolvia mais do que somente executar um número diante do público. Outras coisas, além da destreza em executar os movimentos acrobáticos, se faziam necessárias.

Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendem, não precisam de circo para isto. Mas saber ‘empatar uma corda ou um cabo de aço’, confeccionar um ‘pano’, ‘preparar uma praça’, ser mecânico, eletricitista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, é que diferenciava um artista circense de outros artistas, mesmo dos que futuramente ingressarão no circo (SILVA, 1996, p. 71).

O aprendizado no circo-família envolve a ética, a disciplina, o desenvolvimento do sentimento da importância de se pertencer a um circo. Aquele que conduz o processo de aprendizado é considerado um mestre, o que nos remete mais uma vez ao processo de aprendizado do teatro Nô, citado por Schechner, que abordei no estudo sobre as relações entre o circo e a performance.

O circo chega ao Brasil com os saltimbancos. Famílias vêm da Europa, muitas vezes, com nada além do seu trabalho para oferecer ao público. Algumas vezes trazem consigo animais selvagens e apresentam-se nas ruas.

Em muitas cidades as autoridades locais não permitiam as apresentações em praças públicas; nestes casos os artistas simplesmente chegavam e se apresentavam. Os circenses entrevistados dizem que os seus antepassados relatavam acidentes entre os animais e a população. Estes acidentes começam a ser conhecidos em quase todos os locais pelos quais os artistas ambulantes passavam, aumentando cada vez mais as proibições para suas apresentações, ou até mesmo usando estes acidentes como justificativa pra não autorizá-las (SILVA, 1996, p. 95).

Devido às proibições, entre outros fatores, os artistas vão buscar se apresentar em recintos fechados. No entanto, com maior ou menor representatividade, o artista de circo nunca deixou de se apresentar nas ruas.

Os artistas circenses que se apresentam nas ruas nos dias de hoje também precisam lidar com proibições e burocracias para realizar suas apresentações, mas as proibições têm outro fundo, já que não se utiliza mais animais para apresentações de rua. Falarei mais especificamente sobre as legislações que regulam a atividade do artista de rua no capítulo 5.

É fato que o processo de ensino e aprendizagem característico do circo-família sofreu mudanças. Tais mudanças, segundo Silva, têm sido atribuídas, tanto na bibliografia quanto pelos entrevistados por ela, a fatores externos, como a influência da cultura de massas e o surgimento da televisão, mas não podemos ignorar que o circense legitimou e foi agente ativo nestas mudanças. Na verdade é possível que o circo apenas esteja, uma vez mais, respondendo às mudanças no seu entorno, coisa que sempre fez, como quando criou as lonas ou incorporou as peças de teatro ao seu espetáculo. Esta operação de adaptação sempre foi o que garantiu a sobrevivência da arte circense.

A partir da década de 70 no exterior e de 80 no Brasil, começam a surgir as escolas de circo. Estas escolas irão, a princípio, absorver os circenses 'tradicionais' em seus quadros, sendo algumas, inclusive, fundadas por estes. Só mais tarde, obviamente, passarão a ter professores formados pelas próprias escolas.

Tal transformação me remeteu à pergunta: terá sido esta mudança um trânsito? Para Freire a fase de trânsito resulta de um processo de mudança entre um passado que já não corresponde às necessidades e um futuro que se pretende anunciador. Mas o trânsito só se caracteriza se for uma reação crítica ao desafio imposto pela realidade, um 'impulso livre'. Mudanças ocorrem porque algo faz com que sejam necessárias, mas a fase de trânsito é mais do que isso. Uma mudança deixa de ser trânsito na medida em que não for resultado de uma postura crítica (FREIRE, 1999, p. 54).

Esta mudança significativa na relação de ensino e aprendizagem no circo teve consequências importantes e gerou uma nova formulação do circo, que modificou inclusive as relações de trabalho:

A organização da empresa circense modulou-se, inicialmente, a partir de famílias. Contudo, principalmente a partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro vem passando por um processo de

transformação em suas formas de organização. Nesse processo têm imperado a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão-de-obra especializada (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

A substituição dos circos-família por empresas com viés capitalista causa, muitas vezes, um conflito entre os artistas 'tradicionais' e o pessoal da administração, por vezes composto por não-circenses (ROCHA, 2013, p. 16).

Se, por um lado, esta lacuna no processo de ensino e aprendizagem no circo acaba, ou ao menos reduz, a organicidade presente nesta relação, por outro lado abre a oportunidade a indivíduos não ligados a uma família circense de ter contato com a arte do circo. É o fim da monarquia no circo, ou o que Silva chamou de 'dinastias circenses'. Logicamente não falo aqui do fim das famílias 'tradicionais' e da manutenção das estruturas do circo-família, mas sim do fato de ser este o único meio de acesso ao conhecimento do circo.

Mas este processo não prescinde de certo 'drama social' (TURNER, 2008). Para o circense 'tradicional', o artista circense formado em escola, muitas vezes, não é considerado artista, como vimos antes. Para eles, o artista tem que ser formado "de geração em geração" (ROCHA, 2013, p. 67). O artista de família circense vê o artista formado por escolas de circo como um estrangeiro (GENNEP, 2011) e, como tal, um possível agente de desagregação social. Nas entrevistas esta tensão surgiu diversas vezes, mostrando que, mesmo anos depois da inserção das escolas no cenário circense, continua a haver atrito.

A abertura dos 'mistérios' do circo a não-circenses facilita e democratiza o acesso ao conhecimento circense. As escolas de circo atraem a atenção de artistas de outras áreas, como atores e dançarinos, e é natural que o circense de família 'tradicional' de circo se sinta ameaçado por elas. Os avanços e recuos, o medo generalizado são características comuns dos períodos de trânsito (FREIRE, 1999, p. 56).

Esta facilidade no acesso ao conhecimento da arte do circo atrai aventureiros, pessoas que irão passar por ele brevemente. Mas atrai também aqueles que se ligarão a ele radicalmente no sentido freireano, de uma radicalização "crítica e amorosa, humilde e comunicativa (FREIRE, 1999, p. 58)." Através desta democratização, as técnicas circenses estão chegando ao teatro, à dança, a espaços onde antes não era visto. Inclusive à academia, visto que os estudos acadêmicos sobre circo têm crescido nos últimos anos.

Outra questão trazida pelo surgimento das escolas de circo foi o movimento de 'circo social'. “Ver no circo e nas escolas de circo somente um instrumento pedagógico para tirar as crianças pobres da rua, fornecendo-lhes dignidade e, quem sabe, um meio de trabalho para elas e para o circense, é uma visão parcial do problema” (ROCHA, 2013, p. 87). O circo social pode ser um excelente campo de trabalho para o artista de circo, oferecendo empregos com reconhecimento social e segurança trabalhista, além de levar a arte do circo a excluídos sociais que pouco acesso teriam a ela de outra maneira.

Este é um assunto sensível para os artistas circenses de rua. A proliferação de organizações que usam a arte circense como meio de tirar menores da rua sem, no entanto, oferecer um ensino cuidadoso e de qualidade acaba facilitando a associação da arte circense de rua com a mendicância, o que fortalece o preconceito. Junior Perim alerta que

aceitar aquele pressuposto da 'ferramenta pedagógica' como o único sobre o qual se devem assentar os fundamentos conceituais do circo social e sobre os quais ele deve operar suas práticas, significa desconhecer e não explorar o seu potencial de expansão como movimento gerador de novas metodologias de formação, produção, difusão e fruição das artes do circo (PERIM, 2010, p. 208).

Este tema é campo de acaloradas discussões e disputas, o que é natural em se tratando de um campo novo e em processo de estruturação. Por ser um debate por demais extenso e complexo, não cabe no âmbito deste trabalho. No entanto, é importante registrar que em vários momentos a pesquisa se deparou com o assunto.

As transformações radicais e profundas devem ser feitas respeitando-se o homem como sujeito (FREIRE, 1999, p. 65). As organizações que respeitam tanto a arte circense quanto o aprendiz a quem atende são de suma importância neste processo, oferecendo uma profissão que tem possibilidade de, efetivamente, mudar a vida do sujeito em questão.

Um dos artistas entrevistados, oriundo de um projeto de circo social, hoje se apresenta nos sinais e repassa seu aprendizado “para quem quiser aprender” (ECKERT, 2016).

“É preciso estar atento para não fazer do circo social a tábua de salvação tanto para a população jovem exposta ao risco social, quanto para o futuro do próprio circo (ROCHA, 2013, p. 86)”, caindo assim nas soluções assistencialistas (FREIRE, 1999, p. 65). A opção de escolher o circo como profissão “vai depender

dela, da pessoa também querer, não é? Depender da pessoa mesmo abraçar e seguir em frente. Não depende só do projeto” (ECKERT, 2016).

Como visto anteriormente, ensino na lona é integrado à comunidade, às suas necessidades, suas experiências, sua visão de mundo. Um circense começa a aprender sua arte desde que nasce, no seu dia-a-dia, na montagem e desmontagem da lona, na preparação dos números, na confecção dos figurinos. Nas escolas corre-se o risco de perder este engajamento. A arte circense não é apenas a técnica. A técnica é essencial, mas é preciso que ela seja acompanhada de uma “reflexão sobre si mesmo, sobre seu tempo, sobre suas responsabilidades (FREIRE, 1999, p. 67).” É neste sentido que Perim chama a atenção para a proposta de “construir e estruturar competências e novos conhecimentos, visando à qualificação e à excelência nos espaços de formação do circo social” (PERIM, 2010, p. 210-211).

Por outro lado, aprendizado realizado na lona proporciona a inserção, a integração que Freire associa à posição crítica, mas não é exatamente dialogal e crítica. Muitas vezes o filho de um artista de circo segue a carreira de circense por sequer considerar outra possibilidade. Geralmente seus passos dentro do circo irão ser guiados pelo que os pais ou ensaiadores julgarem serem seus talentos (ROCHA, 2013, p. 243). O ensino dentro de um circo pode ser mais transitivo no sentido de comprometê-lo totalmente, mas em uma escola de circo o aprendiz tomou a atitude de ir até lá. A procura de um determinado aprendizado denota o compromisso do ser com sua existência, ou seja, uma transitividade da consciência. As escolas de circo têm a oportunidade de transformar este pequeno sinal de transitividade em uma transitividade crítica (FREIRE, 1999, p. 68-69). É preciso estar atento a esse processo, já que a consciência transitivo-ingênua tanto pode “evoluir para a transitivo-crítica, característica da mentalidade mais legitimamente democrática”, quanto pode “distorcer-se para esta forma rebaixativa, ostensivamente desumanizada, característica da massificação” (FREIRE, 1999, p. 71). Inicialmente, a consciência transitiva é ingênua, tende ao gregarismo, à simplificação dos problemas, à fragilidade na argumentação. Para levar a uma transitividade crítica é necessária “uma educação dialogal e ativa” (FREIRE, 1999, p. 69).

As escolas de circo vieram preencher uma lacuna causada por diversos fatores sociais, trazendo ao circo novos ares e levando o conhecimento das técnicas circenses a outros territórios que não a lona. É preciso ter cuidado para que não cedamos aos apelos da sectarização e do assistencialismo, mas sim ver nas escolas

de circo uma possibilidade de democratização do ensino da arte circense, ao mesmo tempo que um reconhecimento social ao conhecimento adquirido pelo circense ‘tradicional’ ao longo de toda uma vida.

Não é possível falar em separação entre reacionários e progressistas, “em homens e instituições que apenas estavam no trânsito e homens e instituições que não apenas estavam, mas *eram* do trânsito” (FREIRE, 1999, p. 58). O circense ‘tradicional’ deve ser respeitado e o conhecimento adquirido sob a lona, ao longo de uma vida, desde a mais tenra infância não tem similares ou substitutos.

A transitividade crítica está em não aceitar a novidade sem questioná-la, apenas por ser novidade, mas também não descartar o velho como parte de um passado anacrônico. Ambos podem e devem ser valorizados, pois cada qual tem suas vantagens e ambos têm seus problemas. Cabe a nós, sujeitos deste processo, procurar solucioná-los, respondendo às questões de nossa época de forma reflexiva.

O circo segue seu caminho como sempre seguiu: desviando-se das pedras e traçando novas rotas. As novas linguagens criadas no entrecruzamento das artes ganham terreno e o circo renova-se. O circo está morrendo! Viva o circo!³⁸

4.1 - O APRENDIZADO DO ARTISTA DE RUA

Como dito anteriormente, o circo de lona tem seu próprio modo de ensino e aprendizagem. E o artista de rua? Onde aprende seus números? Como os aperfeiçoa? As escolas de circo não são muitas e nem todas são acessíveis.

Em minha relação com os artistas de rua compreendi que o principal meio de aprendizagem é a troca de conhecimento entre eles. Esta troca acontece onde quer que haja artistas de rua, em encontros nas praças, além de alguns eventos organizados pelos próprios artistas com estrutura de oficina.

Ao longo da pesquisa acompanhei dois encontros anuais, a Jornada ELRECA e o Encontro Goiano de Malabares e Circo, e o encontro semanal na Praça Universitária. Os encontros anuais reúnem não só artistas de Goiânia, mas congregam artistas de todo o Brasil e, por vezes, até de outros países. Os encontros semanais reúnem os artistas goianos e os estrangeiros de passagem pela cidade.

³⁸ Faço, aqui, um jogo com a proclamação “O rei está morto! Viva o rei!”, dita em alguns países no momento da subida ao trono de um novo monarca. Tomo a liberdade de uma pequena brincadeira, fazendo relação com as ‘dinastias circenses’ e a constante afirmação, citada ao início da pesquisa, de que o circo está morrendo. O circo não morre, se modifica, se reinventa.

Em um primeiro momento, vou falar separadamente das características de cada encontro. Ao final pretendo fazer um apanhado geral, falando do que eles têm em comum e o que têm de peculiar.

4.1.1 - JORNADA ELRECA

Figura 22: Muro externo do Brejo, local onde acontece a Jornada ELRECA



Foto: autora

A Jornada ELRECA é um encontro anual que reúne artistas de circo para troca de experiências. Este encontro acontece há três anos, sem patrocínio ou recurso público ou privado, contando apenas com a mobilização da coletividade e dos profissionais envolvidos, que oferecem gratuitamente os seus trabalhos.

O principal mobilizador da Jornada é o artista circense Saracura do Brejo, que oferece a própria casa para a realização do encontro e eventual acampamento de artistas vindos de outras localidades ou que simplesmente queiram pernoitar no local.

A cada ano um tema é escolhido como mote para as oficinas. Em 2015 o tema abordado foi arte de rua. Desde sua primeira edição o encontro caracteriza-se por reunir principalmente malabaristas e acrobatas de rua, mas em 2016 o evento abordou a arte de rua como um todo, incluindo o grafite e a dança.

O objetivo pretendido com este evento é promover o encontro e a troca de conhecimento entre os artistas, culminando com a ocupação do Parque Leolídio di Ramos Caiado, localizado no Setor Goiânia II, possibilitando a manutenção da relação de ensino e aprendizagem na sua forma de tradição oral, bem como o fortalecimento da identidade destes artistas enquanto comunidade. Pretende-se com este evento colaborar com a construção e fortalecimento das identidades culturais,

por meio da preservação e comunicação de suas manifestações artístico-culturais. O encontro favorece a discussão sobre o artista e o exercício de sua arte e a relação do artista com a comunidade em geral.

A proposta de ocupação do parque surgiu da observação de que o local, apesar de projetado com o formato de um teatro, nunca havia sido utilizado como tal. A cena apresentada foi resultado de uma construção coletiva, levando ao conhecimento do público o trabalho e os questionamentos dos artistas envolvidos, ao mesmo tempo promovendo a ocupação do espaço urbano, democratizando o acesso à arte e levando ao público os problemas enfrentados pelo artista de rua.

Figura 23: Momento da apresentação no Parque Leolídio di Ramos Caiado



Foto: Iago Araújo

4.1.1.1 - Fortalecendo Identidades: o encontro

A Jornada ELRECA caracteriza-se por reunir, em sua maioria, artistas de rua (malabaristas, b-boys, grafiteiros, etc.). Em sua primeira edição a proposta era reunir artistas de circo de Goiânia que se interessassem pela troca de experiências, mas ao longo dos três anos em que acontece o encontro a participação foi se diversificando naturalmente. Nesta edição houve a participação de artistas de outros estados e países, como Argentina, Colômbia e Dinamarca. Interessante notar que este crescimento aconteceu sem grandes recursos de divulgação, já que o encontro só conta com a divulgação boca-a-boca e nas mídias sociais gratuitas.

Figura 24: Trabalho de integração do grupo



Foto: Iago Araújo.

A organização do evento é feita pelos próprios participantes, com distribuição de tarefas de acordo com áreas de afinidade e disponibilidade. Existe uma comissão central, formada por artistas que já participaram anteriormente. Toda participação é voluntária, não envolvendo nenhum tipo de pagamento. Todos os profissionais envolvidos doam seu trabalho, desde os organizadores até osicineiros.

O valor da inscrição é simbólico, sendo utilizado para a compra do essencial para a realização do encontro, como papel e tinta, destinados a pequenos bilhetinhos em forma de coração que iriam ser usados como 'quebra-gelo' na chegada dos artistas ao parque. Muitos não pagam inscrição por serem considerados 'da família'. O conceito de 'família' é bastante complacente, incluindo aqueles que costumam sair para trabalhar ou treinar juntos, os amigos próximos e aqueles que participaram de todos os encontros. A inscrição pode incluir camping, fazendo com que a convivência ao longo dos três dias de encontro seja inteira e

intensa. Mesmo os participantes que moram em Goiânia preferem dormir no local. Ao final da última oficina cada um estende seu colchonete, saco de dormir ou edredon. Menos de dez por cento dos participantes vai embora para voltar no dia seguinte.

Não há controle de entrada e saída ou de frequência. Os portões do espaço permanecem abertos e todos são livres para entrar e sair a qualquer momento. Ainda assim o índice de desistência é mínimo.

4.1.1.2 - Troca de Conhecimentos: as oficinas

As oficinas variam a cada ano, de acordo com o tema do encontro e a disponibilidade de profissionais dispostos a doar seu trabalho.

Em 2015 as oficinas foram:

- Alongamento, com Vytor Batista, que desenvolveu suas técnicas acrobáticas em 10 anos de artes circenses. A oficina de alongamento preparava os participantes para as outras oficinas. Vytor liderava um aquecimento e depois partia para exercícios de alongamento, sempre respeitando os limites individuais.

Figura 25: Exercício de alongamento com o professor Vytor Batista, de calça preta com listras brancas, do lado direito da foto



Foto: Saracura do Brejo.

Foram utilizados muitos exercícios de acro-ioga, que trabalham a concentração, além do alongamento. Essa foi uma escolha acertada por parte do professor Vytor Batista, já que o ambiente do encontro é, em geral, bastante disperso. As oficinas têm um horário marcado para começarem, mas é tacitamente acordado que este horário é uma sugestão. Como a maioria dos participantes acampa no local, as oficinas se iniciam em comum acordo entre professores e participantes.

- Portagens³⁹, com Saracura do Brejo, professor de arte circense do ITEGO em Artes Basileu França. O subtema escolhido para a oficina foi a montagem de pirâmides humanas. Desta maneira todos poderiam trabalhar em conjunto. Saracura partiu das pirâmides mais simples, até chegar às mais complexas, como a que se vê abaixo, considerando o curto tempo de duração do encontro.

Figura 26: Aula de pirâmides humanas com o professor Saracura do Brejo, de calça listrada, ao alto



Foto: autora.

- Dança de rua, com Zaf PK Popper⁴⁰, dançarino de popping, break e traceur⁴¹. Como o encontro é de curta duração e tem a proposta de fazer uma

³⁹ Portagens são posições acrobáticas em que um acrobata segura outro ou outros, como no caso das pirâmides humanas.

⁴⁰ Nome artístico de Asafe Damas de Oliveira.

apresentação ao final, a oficina do Zaf se concentrou na montagem de uma pequena coreografia. Foram trabalhados passos básicos de popping. De acordo com ele o popping é um estilo do street dance⁴² 'old school': uma das três primeiras danças que surgiram.

Figura 27: Dinâmica realizada pelo professor Zaf PK, ao centro da roda, de camisa branca



Foto: autora.

⁴¹ Praticante de parkour.

⁴² As diversas subdivisões do street dance são bastante complexas e não serão tratadas aqui, mas de acordo com o professor, o popping consiste em um trabalho de contração e relaxamento muscular, como se o dançarino levasse uma série de pequenos choques.

- Artes visuais, com o artista Bulacha, que iniciou carreira como grafiteiro em 2000, através do movimento Hip Hop Organizado de Goiás é formado pela Universidade Federal de Goiás em Artes Visuais. Assim como os outros professores, Bulacha também tem uma ligação direta com a arte circense, além de seu trabalho em Artes Visuais. Foi aluno da Escola Estadual de Circo Martim Cererê e é considerado pelos artistas de rua de Goiânia como um dos precursores do movimento de arte circense de rua na cidade.

Figura 28: O artista plástico Bulacha, ao fundo, observa sua obra, exposta no parque, ao lado do local da apresentação



Foto: Iago Araújo

- Montagem de performance – Lua Barreto, formada pela Escola Nacional de Circo e mestranda em Performances Culturais pela UFG;

Como o encontro tem a proposta de troca de conhecimentos, esta oficina teve a função de promover o encontro entre as técnicas desenvolvidas nas outras oficinas. Para a montagem da performance artística que iria ser apresentada ao final do encontro primeiramente cada participante falou das suas expectativas e seus temores em relação à apresentação. Meu trabalho foi mediar a tradução destas

sensações para a performance. A tinta foi escolhida como um agente catalisador para externar o que eles esperavam da apresentação. A palavra 'contaminação' tanto definia a expectativa do grupo, no sentido de contaminar os espectadores com a arte, quanto evidenciava uma visão do grupo a respeito de como são vistos pela sociedade, tornando claro o sentimento de segregação experimentado por grande parte daqueles artistas.

Figura 29: Público aguardando o início da apresentação, recebido pela equipe com balões e bilhetinhos



Foto: Iago Araújo

O roteiro final ficou assim definido: a convocatória seria feita através da distribuição de bilhetinhos feitos à mão por todos. Cada um escreveu ou desenhou em papéis coloridos coisas achava importantes serem ditas àquele público.

Figura 30: Confeção dos bilhetes



Fotos: autora.

No parquinho, com a letra de uma música infantil, o público seria convidado a caminhar até o teatro de arena, do outro lado do parque. Ao chegarmos ao local da apresentação, nos posicionaríamos sem olhar um para o outro, como se o outro não existisse, cada um isolado em seu próprio mundo. Ao iniciar a música, iríamos despertando para a presença do outro e nos reuniríamos na execução da coreografia, que havia sido integrada com as portagens. Aconteceria a ‘contaminação’, com a tinta sendo espalhada de um para o outro através do contato corporal. A performance terminaria com a sirene da polícia interrompendo a apresentação e fazendo com que todos saíssem correndo.

Mais do que uma coreografia utilizando as técnicas do circo, da dança, do teatro e das artes visuais, a apresentação final é a expressão dos desejos, esperanças e temores daquele grupo de artistas.

Figura 31: Início da apresentação



Foto: Iago Araújo.

4.1.1.3 - Trecos e Trocas: uma proposta não-mercadológica

A proposta do evento é trabalhar dentro de uma lógica não mercadológica. Desde a cessão do espaço, passando pelos trabalhos de produção, material físico utilizado, até o trabalho dos profissionais, a perspectiva é a da troca e da doação.

Para maior comodidade dos participantes, os organizadores oferecem uma lanchonete caseira, que fica por conta de alguns dos participantes e de uma parte da 'família', ou seja, amigos e familiares dos participantes que se predispõem a cozinhar e cuidar da venda. Os preços são baixos e o cardápio inclui alimentos vegetarianos e veganos.

No último dia, antes da apresentação final, acontece um almoço coletivo. Cada participante leva um alimento e o cardápio é criado com base no que estiver disponível. A preparação é coletiva.

Durante todo o evento acontece uma feira de trocas, realizada com doações. Roupas, livros, CDs e bijuterias ficam expostos e disponíveis para troca. Não há ninguém para executar as trocas nem valores especificados para cada coisa. Cada um avalia seu objeto de interesse e efetua a troca, simplesmente pegando o que lhe interessa e deixando algo no lugar. Como em tudo o mais, a base da relação é a confiança e o bom senso.

Figura 32: Participante escolhe o que quer trocar na feira de troca



Foto: autora.

4.1.1.4 - Ocupação do Espaço Urbano: arte, sociedade e suas inter-relações

A apresentação é tida pelos organizadores como uma devolutiva para a sociedade, mas para os participantes é um momento repleto de tensões e expectativas.

A maioria dos participantes do encontro está habituada ao confronto com o público, no entanto a situação em que se encontravam apresentava-se como uma nova proposta nesta relação, possibilitando o debate acerca de algumas questões pertinentes ao seu trabalho no dia-a-dia.

Ao longo da caminhada em direção ao parque uma afirmação recorrente por parte dos artistas de rua era de que, desta vez, o público estaria a pé, uma vez que a maioria dos artistas participantes costuma se apresentar nos sinais de trânsito. Esta afirmação tinha dois significados. Um que envolvia a expectativa de encontrar o público corpo a corpo. Este encontro sem a intermediação do carro oferecia uma outra possibilidade de interação. Um motorista que vê o artista no sinal pode se sentir protegido dentro de seu carro e aparentemente o artista também se sente protegido, seja pela barreira física imposta pelo veículo, seja pela certeza de que, assim que o sinal abrir, a relação terá fim. O outro significado era tranquilizador. Uns diziam aos outros que nada seria diferente, a apresentação seria exatamente como eles estavam acostumados, só que desta vez os motoristas estariam a pé. A

principal tensão era sobre como eles seriam recebidos pelo público, que agora não estava preso dentro de um carro e retido por um sinal vermelho.

Havia o medo de não conseguir conquistar o público, fazê-lo interessar-se pela apresentação, mas o maior medo era de serem destratados. Uma das artistas resolveu passar um batom, para que o público não se assustasse com sua 'cara de hippie'.

Ao fim das contas, o temor não era injustificado. Ao passarmos pelo parquinho, mães fecharam a cara, houve até um pai que recolheu seus filhos, deixando as crianças mais assustadas com sua reação do que com a ação dos artistas. Mas houve quem recebesse com sorrisos os papéis coloridos e o convite para ver a apresentação.

E aqueles que se dispuseram a caminhar até o outro lado do parque viram um grupo de artistas que abriu mão de sua zona de conforto para ir até seu público, artistas que estão buscando expandir tanto seu território artístico, indo em busca de diversificar sua arte, quanto seu território físico, integrando sua arte ao espaço urbano onde vivemos e, espera-se, convivemos.

4.1.2 - ENCONTRO GOIANO DE MALABARES E CIRCO

Este é um encontro de proporções maiores. No ano de 2014 aconteceu na Praça Universitária, com três dias de oficinas e apresentações. Em 2015 foram quatro dias, na quadra coberta do Parque da Vila Itatiaia. Em 2016, com as comemorações de dez anos de existência do encontro, o evento deu um salto: durou uma semana inteira e atingiu também escolas públicas da região.

Figura 33: Capa do programa do evento



Foto: Distribuição em vias públicas.

Foi o primeiro ano, desde sua criação, que a produção conseguiu patrocínio público, através da Lei de Incentivo à Cultura. Uma das artistas entrevistadas, Larissa de Paula, trabalhou na produção do evento em 2016 e nos conta como foi difícil chegar até ali. Ao falar sobre o Encontro ela resgata a iniciativa do artista Bulacha e diz que o evento é

feito por gente que trabalha na rua, que vem de outros lugares, de outros países, que também trabalham na rua e mostrando que é possível fazer as coisas, com muito esforço, muita garra, porque não é fácil. (...) A gente põe dinheiro do bolso, mesmo. Este ano foi o único ano que a gente teve apoio governamental, vamos dizer assim, no sentido da lei de incentivo à cultura. Mas estamos nos profissionalizando, como você pode ver. Cada ano vem uma coisinha a mais (GUEDES, 2016).

Fui buscar as lembranças do Bulacha sobre o princípio de tudo. Ele conta por que tudo começou: “Porque um cara lá em São Paulo já me perguntou: como que é Goiânia? Ah, Goiânia é um lugar muito bonito, cheio de coisa, e tal... Uma das cidades mais arborizadas do Brasil...’ Ah, tá. E lá tem sinaleiro para eu trabalhar?” (SANTOS, 2017). Deparar-se com o completo desconhecimento dos artistas dos grandes centros a respeito da capital onde vivia marcou profundamente o malabarista. A mágoa causada pelo comentário acabou sendo o estopim da criação do Encontro Goiano de Malabares.

A iniciativa do Bulacha foi acolhida pelos artistas de rua goianos. A importância do encontro fica clara em diversas entrevistas, como a do artista Kadu Olivê que, ao falar sobre seu aprendizado nos treinos semanais com os malabaristas de rua, destaca a data do III Encontro Goiano de Malabares e Circo: “Foi nas vivências com esses artistas que eu fui desenvolvendo mais a minha técnica ‘malabarística’. Até chegar no III Encontro Goiano de Malabares e Circo, no dia vinte e três de outubro de 2009” (OLIVEIRA, 2016). Pode-se perceber como o encontro deixa sua marca na história dos participantes.

Para o Bulacha um dos objetivos do encontro é “mostrar a cara do artista de rua goiano” (SANTOS, 2017). O incidente com o colega de São Paulo e a mágoa que o malabarista diz ter carregado consigo por anos acabaram sendo transformados em algo extremamente produtivo, uma vez que “foi querendo mostrar para uma pessoa que eu consegui mostrar para milhares o que é artista de rua de Goiânia. Tanto é que vem de São Paulo, do Rio, vem da Argentina, vem de tudo quanto é lugar participar do festival” (SANTOS, 2017).

Entre os artistas goianos é difícil encontrar quem nunca tenha participado do encontro. Minha primeira participação, em 2013, ficou marcada para mim como um dos momentos mais emocionantes da minha carreira.

Ao longo dos anos o Encontro ocorreu em lugares diversos na cidade. No início, nos anos de 2007 e 2008, acontecia na Praça Universitária, uma grande área arborizada que se localiza no entorno de diversos campi universitários.

Em 2009 foi transferido para a Praça do Trabalhador, localizada bem no centro da cidade. De acordo com a organização do evento, esta mudança se deveu à Virada Cultural. Foi um momento em que a organização estava fazendo um ato político, na primeira Virada Cultural de Goiânia, realizada juntamente com o

Encontro Goiano de Malabares e por iniciativa de seus organizadores, com a colaboração do Ponto de Cultura República do Cerrado. A escolha da Praça do Trabalhador para esta ação cultural e política tem grande significação. Nesta praça se localizava um monumento ao trabalhador que foi destruído durante a ditadura militar⁴³.

Nos anos seguintes, 2010 e 2011, o Encontro voltou a ser realizado na Praça Universitária, mas os organizadores chegaram à conclusão de que não estavam atingindo o público que desejavam. A escolha da Praça Universitária, em princípio, foi uma tentativa de buscar visibilidade para o evento, mas o objetivo sempre foi o de levar o circo para pessoas que, de outro modo, não teriam acesso a ele. Na avaliação dos organizadores, isso não estava acontecendo.

Foi por este motivo que decidiram, em 2012, levar o evento para a Praça Boaventura, situada no Setor Vila Nova, onde já acontecia o Encontro Semanal citado por Mateus Aguiar (2016). A ida para a Praça Boaventura, um local um pouco mais afastado, foi uma tentativa de aproximar o Encontro das comunidades mais carentes de acesso à cultura. Apesar de ter sido uma escolha acertada (mais tarde a própria prefeitura da cidade levou para a Praça Boaventura uma grande festa popular: o Arraiá do Tigrão), nos dois anos seguintes, 2013 e 2014, o Encontro voltou para a Praça Universitária. Neste período o Encontro já havia crescido bastante. Vinham artistas de diversos países da América Latina participar, se apresentando, dando oficinas gratuitas ou apenas assistindo aos espetáculos. Os organizadores do evento conseguiam mobilizar grande parte dos artistas circenses da cidade e muita gente já estava envolvida na realização do evento, cedendo estruturas de arquibancada, *grounding*⁴⁴ para montagem de aparelhos aéreos, equipamentos de som e luz, tudo conseguido por empréstimo, na camaradagem. Com tudo isso, aumentou o alcance do evento e o público também cresceu. O que é excelente, mas, como afirma Larissa de Paula, uma das atuais organizadoras: “com essas coisinhas a mais, vêm mais problemas” (GUEDES, 2016). E uma noite um dos espetáculos foi interrompido por tiros. Descobrimos que os tiros haviam sido dados

⁴³ C.f. BORGES, Pedro Célio Alves et al. A destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia. Ações para reparar um crime de supressão de memória. REPRESSÃO, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA DOS TRABALHADORES DA, p. 110, 2016.

⁴⁴ Tipo de estrutura metálica muito usada em festas e eventos que permite montagem em várias conformações diferentes.

pela polícia, mas nunca conseguimos descobrir o motivo. Nada aconteceu, além do susto e da correria, mas o clima não foi mais o mesmo.

Já havia o desejo de sair definitivamente da Praça Universitária e o ocorrido parece ter sido determinante na decisão dos organizadores: no ano de 2015 o local do Encontro foi transferido para a Praça da Vila Itatiaia. Foi a primeira vez que o evento aconteceu em espaço coberto. Nas discussões em torno da escolha do local pesou o fato de que ali o encontro atingiria mais o público da periferia do que nos locais dos anos anteriores, E foi notório o aumento da afluência de crianças da localidade frequentando as oficinas, em relação aos anos anteriores, que atingiam mais os próprios artistas participantes do evento.

Figura 34: Criança fazendo oficina de faixa



Foto: Layza Vasconcelos.

Um fato lembrado a toda hora no Encontro era o de que naquele ano ele aconteceria perto de uma delegacia, ao lado de um colégio militar e em frente a um posto da guarda municipal. Alguns falavam que os artistas de rua estavam tomando o terreno, fazendo piada com o fato de já terem sido abordados pela polícia em outras ocasiões, outros expressavam o medo de que a polícia resolvesse interromper o evento. O evento é legalizado e estava regulamentar, mas a

preocupação no discurso dos artistas denota a tensão que existe entre os artistas de rua e a polícia. As apresentações e oficinas aconteceram dentro da quadra e na praça, que fica exatamente entre a quadra coberta e o posto da guarda municipal.

Ao lado da quadra aconteceu o Circomercio, uma feira que oferecia tanto comidas e bebidas quanto equipamentos de circo e artesanatos. No Brasil não é fácil encontrar bons equipamentos de circo para comprar e é nestes encontros que muitos artistas têm acesso a esses materiais, como claves e bolinhas de malabares, entre outros. Em geral os vendedores das barraquinhas são os próprios artistas, que fazem um cadastramento prévio através de convocação feita pelos organizadores.

Figura 35: Flyer de chamada para o Circomércio



Foto: Distribuição virtual, via e-flyer.

Além de produtos diretamente ligados ao circo, a feira conta com diversas barracas de comida, com destaque para alimentos naturais, vegetarianos e veganos. Também havia barracas de roupas, bijouterias e uma barraca de troca.

Figura 36: Feria do Circomércio



Foto: Layza Vasconcelos

Em 2015 os organizadores disponibilizaram uma central de caronas, pelo facebook. Aparentemente não houve muito retorno, mas a ideia foi aclamada. Esperava-se que vingasse para a edição de 2016, mas ainda não foi muito procurada. O que não significa que as caronas não aconteçam. O transporte e hospedagem solidários sempre aconteceram, mas de maneira informal.

Em 2016 o Encontro Goiano de Malabares e Circo comemorou dez anos de existência e para preparar as comemorações, no último dia de apresentações do Encontro de 2015 um dos organizadores, o artista Bulacha, foi entrevistado por um personagem que já é parte da tradição do encontro: Sara Jane, interpretada pelo artista Saracura do Brejo. Saracura e Bulacha são os idealizadores do encontro e, junto com outros artistas, batalham para conseguir manter o encontro, mesmo com todas as dificuldades.

Junto com as comemorações dos dez anos, os organizadores também comemoraram o primeiro patrocínio: o Encontro foi aprovado no edital da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. A aprovação do projeto marca uma nova etapa na história do Encontro Goiano. Os organizadores continuam trabalhando voluntariamente, os espetáculos continuam se apresentando em troca da 'bilheteria' arrecadada no chapéu, com exceção de um grupo convidado: As Martas, grupo de malabaristas de São Paulo. A diferença é que a verba pública ajudou o Encontro a

crescer. Em 2016 a programação se dividiu em duas etapas: em uma primeira etapa os espetáculos convidados itineraram por escolas públicas, tanto municipais quanto estaduais; em um segundo momento ocorreu a programação na Praça da Vila Itatiaia, com as apresentações, oficinas e competições que já são características ao Encontro.

Figura 37: Plateia de uma das apresentações em escola.



Foto: Layza Vasconcelos.

De acordo com a organização do evento, toda a verba do patrocínio foi investida na estrutura, na divulgação e no registro do evento. Os espetáculos que se apresentaram nas escolas o fizeram voluntariamente, sem receber nenhum tipo de cachê além daquele arrecadado no chapéu. Como implementação na estrutura, além da circulação nas escolas, o Encontro contou com uma lona de circo armada na praça em frente à quadra, além de outras melhorias em termos de som, iluminação e cenário; na divulgação, este ano o Encontro teve ampla cobertura da mídia local e transmissões ao vivo via internet e mídias sociais; no registro, a novidade que fez sucesso absoluto foi a filmagem e transmissões ao vivo feitas por um drone, mas certamente não foi a única. Em 2016 o Encontro teve, também,

cobertura completa de equipe de registro, com filmagem e fotografia, coisa que antes sempre ficou ao encargo dos participantes.

O crescimento do Encontro é realmente impressionante, principalmente para quem vem acompanhando desde 2010, como é o meu caso. Foram mais de vinte espetáculos, cerca de trinta oficinas, três shows de música, lançamento do livro *Era uma Vez um Circo: a história do circo Laheto*, além das já 'tradicionais' competições e das 'vivências e convivências'.

Mas o crescimento do evento não agradou a todos. Houve quem reclamasse, dizendo que o Encontro estava perdendo sua característica de rua, uma vez que agora contava com uma lona. No encerramento do festival a apresentadora Sara Jane (personagem do artista Saracura do Brejo), ironizou as reclamações, lendo uma carta supostamente escrita ao também suposto setor de reclamações do Encontro, em que um artista de rua reclamava à organização, pedindo que o evento voltasse a ser como era antes, ao que Sara Jane responde:

- Conformem-se: a gente cresceu!

4.1.3 - ENCONTRO SEMANAL NA PRAÇA UNIVERSITÁRIA

Este encontro semanal acontece em diversas cidades do Brasil. É um momento de treino e trocas de experiência entre os artistas.

Segundo o artista Bulacha foi ele quem começou o encontro semanal aqui em Goiânia, na Praça Boaventura: "Por anos eu fiquei indo lá sozinho, mas outras pessoas passavam, e quando passavam já iam lá porque sabiam que existia. E depois outras pessoas foram agregando a esse movimento" (SANTOS, 2017).

Ao longo do período em que frequentei esses encontros, foi bastante alto o rodízio dos frequentadores. Alguns artistas locais são mais assíduos, como Mateus Aguiar, a quem encontrei todas as vezes em que fui e que fez o papel de anfitrião e mediador das entrevistas. Alguns artistas demonstraram certa resistência às entrevistas e foi graças à intervenção do Mateus que consegui estabelecer uma aproximação. É o Mateus, também, quem trabalha para manter o encontro semanal, alimentando a página no facebook e marcando presença constante na praça.

Figura 38: Mateus, o organizador do encontro semanal, e seu monociclo, a Girafilda



Foto: acervo do artista.

Muitos estrangeiros passam algum tempo na cidade e, durante este período, frequentam o encontro na praça, principalmente como um modo de conhecer outros artistas, colher informações sobre a cidade, locais para apresentação, etc. Logo voltam para a estrada e outros chegam.

Segundo Bruce Sting, artista colombiano, “quando a gente vem na segunda-feira para a praça é para compartilhar o conhecimento que a gente tem, o conhecimento coletivo” (SANCHEZ, 2016). Ou seja, o encontro semanal é uma oportunidade de trocar experiências com os colegas de profissão, conhecer novos truques, números diferentes.

Durante o período de observação só vi treinos de malabares e monociclo. Não observei nenhuma outra modalidade. Diferente dos outros encontros, onde há a participação de artistas de diversas modalidades, este encontro é mais focado no malabarismo. Todo o movimento de artistas circenses de rua é mais marcado pela presença de malabaristas, mas os encontros mais esporádicos atraem também

acrobatas, tecidistas⁴⁵, entre outras modalidades. Alguns dos participantes até dominam a acrobacia e trabalham outros números, mas não os treinam nestes encontros, pelo menos pelo que pude observar.

Há outros locais onde os artistas de rua se encontram para treinar estas modalidades, como o Lago das Rosas, onde há árvores em que podem ser pendurados tecidos e outros aparelhos aéreos, mas são menos assíduos e muitas vezes promovidos por determinados grupos de artistas. Por uma questão de representatividade, inclusive sinalizada pela indicação dos próprios artistas, ative minha observação ao encontro da Praça Universitária.

Existe uma afluência muito grande de artistas estrangeiros, principalmente de outros países da América Latina, em número predominante, inclusive em relação aos artistas brasileiros. O encontro semanal é bastante influenciado pelos outros encontros maiores. Cerca de duas semanas antes e depois do Encontro Goiano de Malabares o número de participantes aumenta substancialmente. São artistas que, em geral, têm por objetivo arrecadar o suficiente para bancar sua viagem para o encontro.

4.1.4 – CONVENÇÃO NACIONAL

A Convenção Nacional é um importante encontro de circo que, a cada ano, acontece em uma cidade diferente. Em 2017 irá acontecer em Goiânia, o que fez com que ela fosse bastante comentada durante o X Encontro Goiano de Malabares. Como ela foge ao âmbito desta pesquisa, não entrarei em detalhes a respeito da convenção, mas é necessário que fique registrada sua importância, tanto no intercâmbio entre os artistas, quanto na difusão de números e aparelhos que não se encontram nos outros eventos.

⁴⁵ Artistas que fazem número de tecido acrobático.

Figura 39: Banner da 18ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo



Foto: Distribuição virtual via e-flyer.

4.2 – O QUE OS EVENTOS TÊM EM COMUM E O QUE CADA UM TEM DE PECULIAR

Em minha relação com os artistas de rua observei que o principal meio de aprendizagem é a troca de conhecimento entre eles. Esta troca acontece onde quer que haja artistas de rua, em encontros nas praças, além de alguns eventos organizados pelos próprios artistas com estrutura de oficina. É nas ruas que a maioria deles trava o primeiro contato com a arte do circo e é nas ruas que desenvolvem suas habilidades. Vários deles frequentaram ou frequentam escolas de circo, mas não deixam de participar dos encontros, seja dos eventuais ou do semanal.

Em comum, os eventos observados têm⁴⁶:

- A) O fato de serem todos iniciativa direta dos artistas de rua.
- B) As relações de ensino e aprendizagem, que acontecem de forma horizontal. Nos eventos maiores, o mesmo artista que ministra uma oficina é aluno em outra. Nos treinos semanais há uma troca de informações a respeito das técnicas: um artista observa o outro, aponta erros, dá dicas. Há competição entre eles, cada qual buscando superar a si mesmo e ao outro, mas até onde pude observar, este espírito competitivo não impede a ajuda mútua.
- C) A gratuidade das atividades. Mesmo quando há um valor estipulado para a matrícula, como na Jornada ELRECA, seu pagamento não passa de uma

⁴⁶ Nestas observações não está incluída a Convenção Nacional.

sugestão, não havendo controle ou exclusão quando a quantia não é paga. A contribuição voluntária é observada em todos eles.

Mesmo tendo coisas em comum, os encontros têm características diferentes e atendem a necessidades diversas.

O encontro semanal, para o artista local, é uma forma de se exercitar e conhecer outros artistas. Para o artista de fora que chega à cidade é também um jeito de conhecer o mercado, saber quais são os melhores locais para apresentação.

A Jornada ELRECA tem o foco no conagraçamento, na celebração dos laços. É um encontro mais leve, mas sem perder o sentido principal, de criar um ambiente de treino e de valorização da arte do circo.

O Encontro Goiano de Malabares e Circo está se profissionalizando, já faz parte da agenda nacional de encontros de circo. Já próxima à finalização deste texto recebi a notícia de que, mais uma vez, o projeto do Encontro foi aprovado em um edital de patrocínio público, o que certamente irá garantir a continuidade e o crescimento do evento.

Ao mesmo tempo em que os organizadores dos eventos, de certa forma, estabelecem uma pequena disputa pela atenção e pelo reconhecimento de seus pares, sempre frequentam e colaboram com os eventos uns dos outros.

A reiteração de uma relação de mercado baseada na troca e na doação é extremamente presente em todos os encontros. Ao mesmo tempo em que esta proposta é tida como uma forma de gerar novos parâmetros de relações, também causa dificuldades, tanto financeiras quanto organizacionais. Outra questão premente é a impossibilidade, na maioria das vezes, de desenvolver números diferentes. A predominância absoluta de malabaristas provavelmente se deve, possivelmente, à falta de acesso a espaços que possibilitem o treino e o aprendizado de outros números.

4.3 - É SÓ QUERÊ FAZÊ

Um nome que foi citado em praticamente todas as conversas sobre o crescimento do circo de rua em Goiânia foi o É Só Querê Fazê. Aparentemente, todo mundo que faz circo de rua em Goiânia, em algum momento, fez parte dele. A presença deste coletivo é tão forte que em 2016, na décima edição do Encontro

goiano de Malabares e Circo, eles foram os grandes homenageados. Mas, afinal, o que seria o É Só Querê Fazê? Bulacha responde: “além de ser uma vontade, um nome, ele é um movimento, uma atitude (SANTOS, 2017).

O que hoje é chamado de coletivo começou como um movimento, durante o período em que seus criadores frequentavam a Escola Estadual de Circo Martim Cererê. Para Kadu Olivê, a convivência no espaço da escola foi essencial para o desenvolvimento do coletivo.

Criou um amor e uma união entre esse coletivo. Então, querendo ou não, foi muito importante para o coletivo e para esse movimento todo do É Só Querê Fazê o espaço, lá do Martim Cererê, onde tivemos os nossos mestres e a nossa formação bem aprofundada (OLIVEIRA JR, 2017).

Para este artista, além do conhecimento das técnicas circenses, a escola de circo proporcionou confiança, deu a este coletivo a sensação de que era possível viver da sua arte. Tanto que, após o primeiro semestre na Escola de Circo Martim Cererê, Kadu abandonou um curso de farmácia e decidiu que seu caminho estava na arte. Ele e os outros artistas que iniciaram o movimento sentiram que, juntos, seriam capazes de desenvolver um trabalho que faria a diferença.

Estes artistas tinham o desejo de fazer do seu ofício no sinal de trânsito mais que uma forma de, simplesmente, tirar o seu sustento. Eles queriam fazer isso com poesia, com beleza. O programa do Encontro fala sobre o coletivo:

A vontade e a necessidade de não cair no anonimato, de fazer um trabalho diferente e independente foi a força motriz desse movimento. A ideia veio da feliz união de artistas de circo, teatro e música que, na busca de um fazer artístico autônomo e espontâneo, se reuniam de forma voluntária e despretensiosa, até mesmo antes da ideia de se formatar um coletivo (GUEDES, 2017, p. 03).

A experiência de reunir artistas de linguagens diferentes, levando para o sinal circo, teatro e música, funcionava tão bem que eles chegaram a ir em número de treze artistas. “Tinha monociclo girafa, monociclo meio girafa, pequeno, tinha clave, facão, bola de contato, bola... O que você imaginar. Bambolê... Muita informação. Parecia que entrava uma nuvem de circo no sinaleiro” (SANTOS, 2017). E um dia, conversando sobre o sucesso da empreitada, chegaram à conclusão de que, para fazer um bom trabalho, não era preciso muito. Não era preciso, verba, apoio, patrocínio. Era só querer fazer. E assim surgiu o nome: É SÓ QUERÊ FAZÊ.

Figura 40: Noite de homenagem ao É Sò Querê Fazê no X Encontro Goiano de Malabares e Circo. Da esquerda para a direita: Kadu Oliviê, Jairo Lopez, Bulacha e Vytor Rios



Foto: Layza Vasconcelos.

O espírito de coletividade presente no movimento acaba fazendo com que mesmo artistas que nunca foram para o sinal, mas colaboraram de alguma maneira para a execução dos eventos e dos encontros, sintam-se parte dele. No entanto, como diz um dos fundadores, Bulacha, há limites. Existe um núcleo de produção, alguém que responde pelo coletivo: “quando fala que vai assinar alguma coisa, sou eu que assino” (SANTOS, 2017).

Formou-se uma rede de colaboração que atualmente promove eventos, inclusive em outros estados. O coletivo já organizou cerca de vinte e cinco eventos, como O Encontro Goiano, o Festival de Circo de Taquaruçu, o Encontro de Palhaços em Anápolis, o Festival de Circo Só Para Crianças de Ituiutaba, por exemplo.

Hoje o coletivo tem até um hino, cantado por Kadu em sua entrevista:

A melodia do palhaço
 É um sorriso e um abraço
 E movimentos com harmonia
 Enchem a plateia de alegria
 Um sopro no ouvido,
 Batida no coração
 Mesmo com os olhos fechados
 Você se enche de emoção
 Música e malabares
 Nós trouxemos para você
 Porque arte popular
 É só
 Querê

Querê, querê
Fazêêêêêêêê (OLIVEIRA JR, 2017)

CAPÍTULO 5 – ESCOLHAS E EXPECTATIVAS

Esta pesquisa procurou saber quais as expectativas do saltimbanco contemporâneo em relação ao seu trabalho na rua e, junto com elas, quais suas necessidades. Durante as entrevistas os artistas foram perguntados sobre o que achavam que poderia ou deveria mudar em relação ao seu trabalho na rua. Neste capítulo analiso o que os artistas acreditam que precisa ser mudado para que possam desenvolver sua atividade cada vez melhor.

5.1 - UNIÃO

Uma das necessidades aventadas foi a de unir os artistas de rua. Segundo Mateus Aguiar (2016), houve uma época em que os artistas se encontravam mais, e foi desses encontros que surgiram os diversos movimentos que culminaram em eventos como o Encontro Goiano de Malabares e Circo. Ironicamente, agora que o Encontro começa a colher os frutos do empenho dos organizadores, Mateus, um dos artistas entrevistados, sente que os artistas locais estão se afastando: “A gente já foi forte uma vez, permanecemos fortes durante um tempo, mas a desunião da classe é o que impede mais” (AGUIAR, 2016).

As entrevistas trazem esta preocupação e sinalizam para certo desconforto entre artistas locais e estrangeiros, como nas palavras de Patrícia Vergara: “Então, não tenho preconceito não, do brasileiro, do artista brasileiro não, porque eu gosto do Brasil e estou aqui, mas é porque o artista que não tenha viajado...” (VERGARA, 2016) A frase nem chegou a ser terminada, mas a expressão da artista, um muxoxo, disse tudo. A referência feita ao artista que não viaja remete a artistas locais, que atuam na rua, mas não saem da cidade. Esta diferença é feita também pelos artistas brasileiros. Em conversa com um dos artistas no X Encontro Goiano de Malabares e Circo, ele afirmou que ninguém ali era artista, porque não viaja, nunca saiu de Goiânia.

Apesar da negação, o fato de Patrícia trazer esta questão sem que ela tenha sido aventada na pergunta denota que existe uma resistência, ou ao menos um certo atrito. No dia em que fiz as entrevistas a seu grupo, havia uma clara separação entre o grupo dos artistas estrangeiros e o dos brasileiros presentes ao treinamento. Em parte isso se deve a um fechamento natural do grupo, que tem uma grande

integração interna devido ao fato de viverem e viajarem juntos, mas a fala da artista deixou claro que não era o único motivo.

No entanto este mesmo grupo frequentava a Escola de Circo do ITEGO em Artes Basileu França, para onde foram levados através do contato com os artistas brasileiros. Alguns meses mais tarde os encontrei também no Encontro Goiano e me pareceram mais abertos, mais integrados.

Pude observar, também, algum ressentimento entre organizadores de diferentes encontros, ou entre artistas que já fizeram parte deste ou daquele grupo e hoje não fazem mais, como quando Bulacha fala sobre o integrante que “decidiu tirar, pulou fora. Para a gente tanto fez, também, porque não deu muito certo, mesmo” (SANTOS, 2017). Durante o curto período em que funcionou a Escola Estadual de Circo Martim Cererê, diversos grupos foram formados pelos alunos, com diferentes linguagens. Alguns foram citados nas entrevistas e nos contatos feitos ao longo dos encontros: A Trupe Trip Trapo, que surgiu com o intuito de unir circo e música; o Plen Luno (que significa Lua Plena, em esperanto), que é mais ligado ao teatro; Os Kaco, mais focado no palhaço e na acrobacia; o É Só Querê Fazê, que passou a ser encarado pelos criadores como um ‘movimento’. Há uma grande mobilidade de artistas entre grupos. Kadu, por exemplo, fez parte de primeira formação do grupo Plen Luno e saiu para seguir com o grupo Os Kaco, juntamente com Jairo Lopez.

Outro ponto citado como fator de desunião foi a tensão entre os artistas circenses de rua e os de lona.

O maior é o preconceito entre a classe circense de lona e a classe circense de rua. Que pra mim é tudo circense. Pode até ser tratado como uma brincadeira. Isso é irônico, mas eu sou a primeira geração de circense da minha família, como da família deles também teve um que foi o primeiro, então eles têm que aprender a valorizar e a respeitar isso, também. Se você não nasceu numa lona, você não é circense? (AGUIAR, 2016).

A questão é tão forte entre os artistas de rua que fez com que a artista Patrícia, que a princípio não se sentiu à vontade para gravar entrevista, mudasse de ideia e se permitisse filmar. “Se chama artista e acho que não tem o que falar mais, é artista” (VERGARA, 2016).

Como falei anteriormente, no capítulo um, minha experiência pessoal corrobora a afirmação dos entrevistados: mesmo trabalhando em um circo de lona,

eu não era considerada 'artista', pois não era de família de circo, tinha vindo de uma escola. Mas isso já faz muito tempo. Naquela época as escolas ainda eram uma novidade. A Escola Nacional de Circo estava com apenas quinze anos. De lá para cá muita coisa pode ter mudado.

Com o intuito de verificar a situação atual deste debate, fui a um grupo do facebook citado por um dos entrevistados, chamada #fomentoaoacircojá, em que circenses de diversas vertentes discutiam uma lei de fomento ao circo em São Paulo. Apesar de ser uma lei municipal a que está em debate, a discussão atinge artistas de todo o país, uma vez que o acesso ao grupo é público, ou seja, aberto a qualquer pessoa que tenha acesso ao facebook.

À medida que os cientistas sociais avaliam o impacto desta rede em termos sociológicos, reconhecem a sua utilidade como ferramenta de observação comportamental, de teste de hipóteses e de recrutamento de participantes num ambiente natural (CORREIA, 2014, p. 169).

Não foi preciso procurar muito. Em meio à polêmica de protocolação do projeto de lei, em que artistas acusavam a pessoa responsável de ter modificado o texto aprovado em assembleia, não tardaram a surgir afirmações como “Você já montou e desmontou uma lona? Já chegou na praça sem água e luz? Já viu um circo cair no temporal? Circo é circo! Teatro é Teatro! E malabarista de semáforo é outra coisa”. Até aqui, podemos até considerar que, claro, malabarista de semáforo é diferente de ator de teatro, que é diferente de mágico e assim por diante. No entanto, a discussão se acalora. “Já fiz shows, sim, em praças, ao ar livre, mas em farol! Espera aí, sou uma ARTISTA⁴⁷ e não uma pedinte!!!!”. Eis aí o preconceito do qual falam os artistas de rua, expresso com todas as letras. A frase veio em resposta à afirmação de que os circenses ‘de lona’ teriam a mente fechada, não reconhecendo no artista de rua um artista circense.

Diante das discussões, muitos artistas, de todas as vertentes, clamam por união, proclamam a vasta diversidade do circo. “Vamos seguir unidos e continuar na luta.”

Existem, portanto, tensões de diversos tipos e provavelmente é a elas que os artistas se referem quando falam em desunião. Há ainda uma falta de articulação política da classe, o que leva à próxima questão.

⁴⁷ Destaque feito pela artista.

5.2 – MOBILIZAÇÃO

A questão da mobilização foi colocada, principalmente, pelo artista Bulacha; “a galera tem que começar a inscrever nos editais, a galera tem que começar a se estruturar mais, sabe? Eu acho que não está faltando muito, não. A gente tem tudo aí, na mão. Falta mesmo é ação” (SANTOS, 2017).

A falta de articulação da classe, citada anteriormente, é algo que parece estar mudando, haja vista a quantidade de eventos que têm acontecido na cidade e o crescimento de projetos aprovados em editais públicos que envolvem artistas de rua. Apesar de não termos estatísticas oficiais, a verba destinada ao circo no edital do Fundo de Apoio à Cultura cresceu de 650.000,00 em 2015 para 1.000.000,00 em 2016 (SEDUCE, 2017), o que já denota um crescimento.

No entanto, para haver esta ação da qual fala o artista Bulacha é preciso haver capacitação, acesso à informação. Os editais existem, mas a disputa é acirrada e a concorrência é grande.

5.3 – ARTISTA X PEDINTE

Existe uma grande preocupação entre os artistas de rua com relação a serem confundidos com pedintes. Eles estão na rua, muitas vezes lado a lado, nos sinais de trânsito. Cheguei a presenciar um certo atrito, disputas de espaço. Também presenciei momentos de integração, de ajuda mútua. “É a desigualdade social que rola no nosso país” (AGUIAR, 2016), diz Mateus.

Mas muito mais do que a disputa pelo espaço, o que existe é uma busca por respeito profissional.

A gente merece ser respeitado como qualquer profissional. Afinal de contas, nós somos profissionais no que a gente está fazendo. A gente se dedica para isso. O malabarista... Não cai do céu esse poder de jogar cinco claves no ar, não. Ele está treinando loucamente, ali. Você sabe disso. E a gente treina em dia santo, feriado, não existe esse negócio de feriado, fim de semana, essas coisas (GUEDES, 2016).

Larissa de Paula conta das vezes em que foi parada por transeuntes bem intencionados que lhe ofereciam emprego. Motoristas que passam e mandam ir trabalhar, chamam de vagabunda, entre outras coisas que sequer se permitiu repetir no seu depoimento.

Kadu Oliviê resume:

Para melhorar a vida do artista de rua, cara, vai ter que melhorar a vida da população, para depois melhorar a vida do artista de rua, porque é um reflexo, entendeu? O artista de rua recebe tudo aquilo que... toda a realidade da população(...) Ele encara de frente tudo isso que acontece (OLIVEIRA JR, 2016)

Kadu afirma que o artista que está na rua recebe toda a realidade do povo, encara de frente todos os problemas que a população está passando. Isso porque a relação do artista de rua com seu público é direta e imediata.

Para alguns artistas, como Deyson, a situação está “bem aceitável” atualmente. Ou, pelo menos, “está bem melhor do que era antes” (ECKERT, 2016). A atitude profissional diante da escolha de figurinos, o uso de bons equipamentos, o cuidado com a maquiagem e a apresentação do número, em geral, foram citados como fatores determinantes para a dissociação da imagem do saltimbanco contemporâneo com a mendicância. Mas, como visto acima, há um longo caminho a ser percorrido.

5.4 - ARTE SEM LEI

Todas estas ponderações levam à questão premente que é a necessidade de uma lei que proteja o artista, que garanta seu direito de se apresentar na rua. Ainda que a constituição garanta a liberdade de expressão, alguns artistas relatam eventuais repressões por parte da polícia. Mesmo que afirmem que isso acontece mais em outras cidades, todos sabemos que Goiânia não é uma ilha. Estamos evoluindo na relação de respeito por parte de policiais, mas nas conversas menos formais muitas situações de repressão foram relatadas, desde simples repressão moral, imposta pela presença ostensiva, até atitudes mais violentas, com uso da força.

No excelente trabalho de Flávio Aniceto (2014), o autor expõe o processo de elaboração da lei que regulamenta as apresentações dos artistas de rua no Rio de Janeiro⁴⁸. Segundo este autor a formatação da lei seguiu propostas dos próprios artistas.

Há quem defenda a necessidade de uma lei que proteja o artista de rua e há quem acredite que o que deve ser protegido é a liberdade de se atuar na rua, sem

⁴⁸ Lei 5.429/2012.

que seja necessária uma lei que garanta o que já deveria ser garantido ao cidadão, por direito.

A resistência a depender de uma lei talvez esteja no próprio cerne do palhaço, personagem cuja definição está justamente ligada à rebeldia:

O personagem palhaço tem essa ‘autorização’ para (ser) o grotesco, o burlesco e muito dificilmente tem como escapar de ser um opositor dos depositários do poder, mesmo que eventualmente precise se ‘entender’ com ele – sejam os históricos bobos da corte em relação aos reis ou os artistas e palhaços de rua contemporâneos em relação aos órgãos municipais de controle urbano (SANTOS, 2014).

Como dito anteriormente, o embate entre os artistas de rua e as leis vem de longa data. Poderíamos ir mais longe e dizer que, desde que Platão baniu o ator da república (PLATÃO, 2000, p. 293), ele tem que lutar pelo seu direito à cidade. De lá para cá muitas vezes a arte sofreu represálias e proibições.

Na Idade Média as proibições da igreja católica tentam calar o mimo, que ensaia sua volta à cena no papel do *Mercator*: “o vendedor de unguentos e sua parentela palradora e abusada foram os primeiros a falar novamente com a voz do mimo imortal” (BERTOLD, 2000, p. 194). Até que nova proibição⁴⁹ o afastasse.

Em tese, a rua é um espaço democrático, portanto a atuação do artista na rua estaria garantida. No entanto o medo de repressão é assunto comum entre os artistas de rua. Chega a ser sintomático o fato de o mesmo artista, em entrevista, negar que já tenha passado por represália e, depois, com a câmera desligada, contar todo um episódio em que chegou inclusive a apanhar da polícia.

Ao tocar no assunto, o pesquisador Flavio Aniceto diz, a respeito de sua experiência na cidade de Petrópolis, RJ: “observamos que mesmo em uma gestão municipal de opção política progressista, existiam limitações para a ação cultural dos artistas de rua” (SANTOS, 2014). As leis, quando existem, não são no sentido de proteger o direito à livre expressão da arte, constitucionalmente garantida, mas de criar condições acerca do uso do espaço público. E

Ao estabelecer condições de uso, a lei traz obstáculos à arte livre e tipifica a forma a que o artista deve obedecer para que seja tolerada no Município, o que certamente revela o oposto do preceito constitucional da liberdade de expressão artística que independe de censura ou licença; a necessidade de ‘adequação’ é incompatível (BUCHINIANI, 2016, p.139).

Na falta de uma lei que proteja a atuação do artista de rua, estes apelam para a negociação. Para Bulacha o artista

⁴⁹ No século XII, Bertoldo de Regensburgo o condena em seus sermões.

também tem que ser político para segurar a onda a hora que vem esses cu de frango aí, tomar material dos outros, falando que é a lei, colocando você na situação de marginal... Porque quando você tem um discurso e você tem uma ação, você não fica na mão (SANTOS, 2017).

Ou seja, onde a estrutura falha entra o jeitinho, a lábia. No entanto o ideal seria que o artista de rua não precisasse recorrer a artifícios como esse para ter seus direitos preservados.

Saracura do Brejo não vê mudança significativa num período próximo:

Antes de existir o circo já existiam os artistas de rua e eles já eram 'à margem da sociedade'. Isso sempre foi. Eu acho que isso tem milênios de história e é claro que hoje a gente quer mudar, e tudo o mais, mas a gente vai só ficar tentando. Na minha opinião, vai chegar a próxima geração e eles também vão sofrer repressão, eles também vão ter que lutar, porque a gente tem que ter a persistência (NASCIMENTO, 2016).

Para Saracura, como a lei do artista de rua é de cunho municipal, é necessário que as pessoas, em cada cidade, tanto artistas quanto público, façam questão de que, na sua cidade, o trabalho do artista de rua seja legalizado. Para ele a repressão é a única coisa que realmente precisa mudar para melhorar a qualidade de vida e de trabalho do artista de rua e a única forma de acabar com o que ele chama de 'cultura do embarreamento' é a mobilização conjunta de artistas e cidadãos.

Por um lado, a lei existe, uma vez que a constituição é (ou deveria ser) suficiente para garantir a liberdade de expressão do artista. Por outro, no dia-a-dia do artista que se apresenta na rua, não é raro que ele se depare com situações em que seu direito é cerceado. Segundo afirma Buchiniani,

Qualquer regulamentação que venha a limitar as possibilidades pacíficas de exercício da democracia, como a expressão artística no espaço público, mesmo que evocando a competência exclusiva para disciplinar o uso e parcelamento do solo na caso dos municípios, deve ser coibida e rechaçada pelo Povo, em um primeiro momento, e depois pelo próprio sistema jurídico (BUCHINIANI, 2016, p.14).

Qualquer legislação, portanto, deverá ser no sentido de preservar o direito constitucional do artista. Garantir o direito à livre expressão não exclui a responsabilidade sobre eventuais abusos cometidos, no entanto isto deve ocorrer se e quando os abusos ocorrerem, não justificando a necessidade de autorização prévia.

5.5 'FAZER ARTE'

Há uma preocupação geral entre os entrevistados sobre a qualidade do trabalho apresentado na rua. Endrina Barrios diz que

A gente tem que trabalhar por amor à arte, para mostrar algo bom para as pessoas, não mostrar o ruim, porque as pessoas vão ficar: ah, fazem coisas muito ruins. A gente tem que treinar para mostrar às pessoas da rua coisas boas, para mostrar que a gente não é simples pessoas que estão aí pedindo. Não, a gente quer expressar uma arte e tem uma coisa boa para dar para as pessoas: a alegria... As pessoas, tem algumas que têm que mudar isso aí, que só fazem qualquer coisa para ganhar dinheiro (BARRIOS, 2016).

O depoimento de Endrina reflete a situação observada durante a pesquisa, de artistas que veem o sinal de trânsito como uma forma de treinar ganhando algum dinheiro. Para Guarnieri, por exemplo, “cada sinal é uma nova oportunidade. Esse público não te conhece, não viu que você errou e nisso você tem o ânimo para crescer, para aprender mais” (ALVES, 2017). Para ele, o importante é treinar e conseguir melhorar sua técnica. O público que viu o erro é passado. A cada sinal um novo público renova sua possibilidade de ser bem sucedido.

Caracol, diz que começou a fazer malabares na rua como um trabalho como qualquer outro, sem entender o que era ‘arte’. Diz que descobriu a arte com o tempo. Ao ser perguntado sobre o que seria essa ‘arte’, Caracol diz que aprendeu que um número deve ter um figurino específico, uma maquiagem, cuidados que, antes, ele não tinha.

Esta preocupação surgiu em diversas entrevistas:

Se as pessoas valorizam que você tem uma maquiagem boa, um figurino bom, uma pessoa não vai te dar um real, vai te dar dois, porque vê que você se esforça, que faz uma arte boa. Também tem outros que, ai meu deus, nossa senhora. Tem aqueles malabaristas que são descuidados, eles só veem a arte por manutenção, mas não se preocupam com figurino, ser delicados na hora de abordar as pessoas (MOLINA, 2016).

A fala de Jairo Molina denota uma preocupação que vai além da técnica. Assim como Kadu Oliviê, que chega a inflamar seu discurso quando toca no assunto.

Porque hoje em dia você vê várias galeras que têm um trabalho muito sujo, muito tosco, com um figurino sujo, fedendo, materiais totalmente ruins em questão de qualidade. A parte estética, não se preocupa com a maquiagem, não se preocupa em receber bem o público. E isso, para mim, é um desrespeito com ele mesmo. Não vou falar com a arte porque cada um faz a arte. Se você faz da sua arte essa merda, então você está se desrespeitando, cara. Então eu acho que para melhorar, o artista tem que se conscientizar e ver que ele é uma ferramenta, mesmo, dentro da sociedade, de transformação (OLIVEIRA JR, 2016).

Podemos perceber que os próprios artistas traçam uma clara diferença entre aqueles que simplesmente vão para o sinal sem qualquer tipo de preparo e aqueles que tratam seu número com cuidado. E estes se preocupam com a repercussão que a falta de preparo pode ter sobre a receptividade do público: “essa pessoa que estava no carro, na próxima vez vai fazer o que? Fechar o vidro na tua cara” (MOLINA, 2016).

A preocupação destes artistas com a repercussão de trabalhos descuidados ou menos preparados é compreensível mas, como dito pelos próprios entrevistados, a rua está de portas abertas⁵⁰. A rua é o espaço democrático por definição e não seria coerente falar em direito à liberdade de expressão para, logo depois, cercear esta liberdade sob qualquer pretexto. O que os artistas de rua podem fazer, e fazem, é explorar as possibilidades que a rua oferece de ser um lugar de aprendizado, de treinamento, de crescimento em diversos sentidos. Aprender e ensinar, “fazendo da rua a minha faculdade” (SANTOS, 2017), como diz o artista Bulacha.

5.6 - A CULTURA DO CHAPÉU

A primeira coisa que preciso deixar claro é que o uso da palavra cultura aqui, está ligada ao uso que o artista de rua faz dela. Não pretendo entrar na discussão interminável em torno das acepções da palavra cultura⁵¹. A ‘cultura do chapéu’ é como o artista de rua se refere ao ato de escolher, em diversas circunstâncias, fazer sua apresentação sem cobrança de cachê ou de bilheteria, em troca apenas da contribuição voluntária.

No programa do X Encontro Goiano de Malabares e Circo a artista Sandra Santiago esclarece:

Passar o chapéu é uma prática ancestral que remonta às antigas organizações humanas e que demonstra que o homem se relaciona colaborativamente desde sempre, sem imposições de nenhuma natureza, pois nesta prática respeita-se totalmente o direito do público não contribuir se assim o quiser, pelo motivo que tiver (SANTIAGO, 2017, p. 01).

⁵⁰ [Ver p. 50](#)

⁵¹ [Para mais informações sobre o conceito de cultura, ver Cucho, 1999 e Williams, 1992.](#)

Figura 41: Artista mirim passando o chapéu em apresentação do X Encontro Goiano de Malabares e Circo, em ação educativa.



Foto: Layza Vasconcelos

Para o artista que *vive do chapéu*, fortalecer a ‘cultura do chapéu’ é garantir sua sobrevivência. Ao fazer as apresentações nas escolas públicas e passar o chapéu no final dos espetáculos, os organizadores do Encontro Goiano de Malabares estão trabalhando a formação de sua plateia do futuro:

A gente vai na escola e faz um trabalho legal, que é falar para as crianças que elas podem colaborar, se elas puderem. Toda criança chegando e querendo dar o dinheiro. Já é uma forma de ensinar desde cedo que a cultura do chapéu em Goiás existe, que você pode fazer isso em todo lugar (SANTOS, 2017).

O chapéu representa a possibilidade do artista trabalhar de forma autônoma, sem depender de iniciativas públicas ou mesmo privadas para realizar seu trabalho. A ‘cultura do chapéu’ envolve uma série de questões colocadas pelos artistas, tanto nas entrevistas quanto nas próprias apresentações.

Um dos motivos pelos quais o artista escolhe se apresentar na rua é pela liberdade de expressão. Em sua entrevista Bulacha mostra que este foi um fator determinante na sua escolha:

Você tem a oportunidade de ter um discurso mais ácido. (...) Porque lá dentro de um espaço erudito você também está se condicionando, como quando você vai se apresentar em tais lugares aqui na cidade, ou em tais outros, você não pode dizer tais palavras, você não pode fazer tais ações e nem tais gestos (SANTOS, 2017).

Um diálogo da apresentação da Cia Circo do Asfalto mostra o condicionamento a que se refere Bulacha e deixa clara a posição dos artistas em relação a ele:

PALHAÇA FRANCISQUINHA – Puta merda!

MALABARISTA DIOU – Não pode falar palavrão, Francisquinha. Tem criança aqui.
PALHAÇA FRANCISQUINHA – A gente tá na rua, Diou. Dã...⁵²

Outro fator determinante na opção pela rua é a busca pela democratização do acesso à arte. Muitos artistas que hoje se apresentam na rua vieram de uma realidade em que não tinham acesso à cultura. Se apresentar na rua é como que um tributo às suas raízes e a tudo aquilo que o circo lhes proporcionou: “Me apresento na rua. (...) Mesmo eu frequentando os outros espaços: teatro, teatro-escola, escola de circo, dando aula, me apresentando... Porque o circo me trouxe todos esses lugares” (SANTOS, 2017).

A vivência desta situação, da falta do acesso aos espaços de cultura, quando era criança, acompanha o artista Bulacha.

Quando eu estudava na escola, para ir para o teatro eu tinha que pagar uma grana. Então eu já não tinha acesso. A professora já me deixou de fora do teatro porque ela falava: olha, você não vai nem pagando, para o teatro comigo. Então eu já descobri que aquela estrutura era um lugar onde eu deveria estar (SANTOS, 2017).

A experiência foi marcante para o artista. Ele fala sobre a importância de levar a arte para quem normalmente não tem acesso a ela:

Eu tive oportunidade de dar aula em vinte e cinco escolas na periferia e conhecer realidades diferentes, que eram iguais ou piores que a minha e que tinha crianças em situações muito mais difíceis do que a que eu estava (SANTOS, 2017).

Uma coisa que ficou marcada na trajetória de todos os entrevistados é que a escolha que estes artistas fizeram, pela arte de rua, transformou tanto suas vidas como indivíduos, mas também modificou a arte circense em Goiânia.

Bulacha, por exemplo, tinha como seu maior sonho sobreviver até os quinze anos para ser office boy, porque muitos no seu bairro, segundo ele, morreram sem nem conhecer o centro da cidade.

Porque todos os meus amigos e meus parentes morriam com nove, dez, treze... Então meu sonho era viver até os quinze para trabalhar de office boy, que era um poder muito doido, que era a oportunidade que eu tinha de chegar nos dezoito e fazer alguma coisa (...).E aí, quando você vira cidadão você passa a ter acesso a outros lugares, também, que você não conhecia. Porque muitos no meu bairro morreram sem nem conhecer o centro da cidade, só dentro do bairro, mesmo (SANTOS, 2017).

⁵² Citado de memória.

Ao contar sobre sua vida ele fala da iminência do contato com a criminalidade para os que vivem na periferia. Ele mesmo teve que sair de casa ainda adolescente por causa de problemas com a criminalidade. As mudanças que a arte trouxe para a sua vida foram prenunciadas por um episódio ocorrido no seu primeiro dia no sinal.

Eu fui para o sinal, trabalhar, e a primeira vez que eu entrei em um sinaleiro parou uma viatura na frente. Eu já gelei, porque o costume que eu tinha era de tomar tapa na cara deles, onde eu morava, e outras coisas piores. Então, foi a primeira vez que o cara me viu, me deu grana... O policial me deu um real e falou assim: olha, para não falar que eu nunca fiz nada por ninguém, toma um real aí. É isso aí, moleque, continua trabalhando, mesmo. Melhor você trabalhando do que a gente correndo atrás de você. Eu olhei assim e falei: lxi, que massa, o cara falou uma coisa massa, não me tratou mal e ficou de boa, ainda me deu um real?! (SANTOS, 2017)

Para o jovem que fazia sua primeira experiência como artista de rua, este um real pode ter sido o divisor de águas. Foi tão marcante que ainda hoje o artista, agora formado em Artes Visuais, que viaja o Brasil inteiro, dá oficinas, organiza um dos maiores encontros nacionais de circo, lembra vivamente a experiência.

No entanto a atitude da polícia nem sempre é esta. O próprio Bulacha fala sobre o fato de ser discriminado por ser artista de rua. É um assunto sensível para os que lutam para serem reconhecidos como artistas, para não serem confundidos com pedintes, ao dividirem o espaço do sinal. Algumas vezes, nas entrevistas, a receptividade do público foi citada como algo que poderia mudar. Para Jairo Lopez, por exemplo, “as pessoas assimilam o malabarista que está no sinal como vagabundo, drogado. Eles criminalizam muito o circo” (MOLINA, 2016).

O preconceito com o circo fica muito claro no relato da artista Larissa de Paula. Larissa conta que começou no sinal de trânsito fazendo circo, mas por um período trocou o circo pela música. Ela e uma amiga iam para o sinal com uma zabumba e um xequerê e cantavam cantigas populares.

A gente cantava no sinal e era ótimo porque as pessoas começaram a ver de outra maneira. Já não éramos só duas meninas marginalizadas, eram duas meninas marginalizadas que cantavam. E as pessoas acham legal a gente cantando. Sei lá, sobe de nível, vamos dizer assim. (GUEDES, 2016).

Mas como vimos nas palavras do artista Deyson, a sociedade hoje aceita bem melhor do que há alguns anos. Para ele, o fato de estar “todo arrumadinho, os equipamentos profissionais, tudo limpinho, cheirosinho, pra poder chegar, dar um abraço na pessoa, tudo bem, transmitir a felicidade” (ECKERT, 2016), ajuda na aceitação.

Este é o motivo pelo qual os artistas de rua consideram tão importantes as ações educativas realizadas pelo Encontro Goiano de Malabares e Circo nas escolas públicas, entre outras ações similares. O artista Saracura do Brejo, por exemplo, faz questão de passar o chapéu sempre que se apresenta na rua, mesmo que esteja recebendo cachê pela apresentação.

Por que passar o chapéu mesmo num festival, num lugar em que estão me pagando? (...) Mas como a rua é pública, mesmo eu recebendo cachê para apresentar na rua eu passo o chapéu para fortalecer a minha apresentação, para um momento em que eu não estiver recebendo esse cachê e também para a formação de público, para que outros artistas que estejam passando por ali depois já tenham um público formado, e o público já tenha a consciência de que essa colaboração vai ser no chapéu (NASCIMENTO, 2016).

5.6 – POR QUE GOIÂNIA?

O crescimento da afluência de artistas circenses na cidade é visível a olho nu. Basta uma volta pela cidade para se deparar com diversos artistas ocupando as faixas de pedestre e os sinais de trânsito, sem falar em espetáculos acontecendo nos parques e praças com uma frequência crescente. Há dez anos atrás não era tão comum ver malabaristas, principalmente estrangeiros, se apresentando nas ruas. Hoje é bastante comum passar por artistas falando espanhol nas esquinas da cidade. Mas a que se deve isso? A pergunta não estava explícita nas entrevistas, mas permeou o trabalho desde seu início. Obviamente a resposta a esta pergunta é complexa, mas podemos sinalizar alguns fatores que provavelmente influenciaram este crescimento. Em algumas entrevistas, o assunto surgiu naturalmente, como consequência da conversa. Bulacha responde:

A toda essa correria que a gente vem fazendo, de todos esses dez, onze anos. E não são dez, onze anos, são uns quinze. De viagens pelo Brasil e indo nos máximos limites que a gente poderia ir, no tempo, divulgando qual era o potencial da cidade, quanto aos artistas, o que ela poderia proporcionar para eles (SANTOS, 2017).

A notícia se espalha: “Um fala com o outro que a cidade é boa, aí um vem para cá, o outro vem... (...) Artistas que vão passando por aqui [dizem] que é bom para trabalhar, bom para dividir o espaço numa praça e treinar” (SOUZA, 2016). Márcio Henrique ouviu dizer que Goiânia é bom para se trabalhar, conta para outros. O pai de Bruce Sting (SANCHEZ, 2016) veio, voltou ao seu país e trouxe o filho. Bruce veio e trouxe a esposa, Patrícia (VERGARA, 2016). A família trouxe os amigos. Mas por quê? O que faz de Goiânia um bom lugar para se trabalhar? “Aqui,

hoje em dia, tem um parque, que é o parque Flamboyant, que você vai, o povo paga no chapéu, Você vai trabalhar no sinaleiro, o público te dá dinheiro!” (SANTOS, 2017). É a ‘cultura do chapéu’ em ação.

Mas o chapéu recheado não é a única coisa que traz artistas para a cidade. “O Saracura foi lá para a Ilha do Marajó com a galera, foi passar as férias, veio um monte de outros artistas de lá, falando: quando vai abrir a vaga na escola, que a gente vai para Goiânia, porque lá tem...” (SANTOS, 2017). Sim, Goiânia tem escola de circo. E não só tem escola, como tem escola acessível, escola pública. Mas ainda é pouco. Endrina Barrios, artista de rua venezuelana, diz que acha que a escola deve

dar oportunidades a gente que é da rua. Dar oportunidade pra gente aprender outra coisa, porque a gente aprende coisa que a gente pode aprender aqui, outras coisas que são distintas. Na escola não, a gente pode aprender trapézio, essas coisas. Porque a gente pratica muito claves, essas coisas (BARRIOS, 2016)

Na verdade a escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França abre oportunidade para estes artistas, mas as vagas não suprem a demanda, a concorrência é grande. Muitos artistas que vêm de outras cidades ou até mesmo de outros países não conseguem vaga. Em 2015, ano em que fiz parte da banca de avaliação da prova de ingresso na escola, a relação candidato vaga chegou a até 15 candidatos para uma vaga em determinadas turmas⁵³.

Jairo Lopez vai ainda mais longe: ele acha que o circo não deve ser ensinado somente nas escolas de circo, mas também nas escolas de ensino formal.

No circo você aprende coisas do corpo, você aprende a conhecer a si mesmo, a perder a vergonha, aprende a se socializar de uma forma que vai te ajudar muito na vida, para tudo. Para estudo, para trabalho... Então eu acho que o circo é um universo que... Na verdade, eu acho que tem que ser uma obrigação de toda escola ensinar circo. Porque o circo abarca muita coisa: teatro, música, dança, expressão corporal, um monte de outras coisas (MOLINA, 2016).

CONCLUSÃO

Neste estudo busquei verificar os meios de troca de conhecimentos entre os artistas circenses de rua, avaliar suas perspectivas em relação ao circo e ao seu trabalho, contextualizar suas escolhas e expectativas, saber se sua condição de artista de rua é uma opção ou um sintoma de exclusão social.

⁵³ As turmas noturnas são as mais disputadas.

Como dito anteriormente, minha experiência com o circo de rua não se resume à atividade de pesquisadora. Eu mesma passei, como artista, pela experiência de percorrer diversos países me apresentando em praças e feiras. Foi uma breve experiência, mas que marcou minha carreira e meu ponto de vista sobre a arte executada nas ruas. As questões que permearam esta pesquisa surgiram, em boa parte, desta experiência. No meu caso, a rua foi uma forma de viabilizar a viagem. Eu e meu parceiro (e, à época, meu companheiro) Marcelo Marques decidimos conhecer a Europa, fizemos as malas (ou melhor, mochilas) e partimos.

Isso foi há mais de vinte anos e muita coisa mudou de lá para cá. Os saltimbancos brasileiros, raros naqueles tempos, hoje são muitos. E muitos também são os estrangeiros circulando seus números pelas nossas ruas. Com o crescimento da presença destes artistas, cresceram as necessidades, as relações, as tensões.

Como visto no primeiro capítulo, a sociedade muda e o circo muda com elas. O artista circense que está atuando na rua, em contato direto com um público o mais variado possível, responde quase que imediatamente, porque ele quer “dar para o povo o que o povo quer ver” (MOLINA, 2016).

Conhecendo um pouco cada um dos entrevistados, o segundo capítulo, pode-se perceber que o artista vai atuar na rua por diversos motivos: por diversão, para viabilizar suas viagens, por necessidade... O espaço público é aberto a todos, desde aquele artista que acredita que “não tinha condição de chegar no teatro com o pouco de experiência que tinha” (SILVA, 2017) até quem já atua em outros espaços, como teatros e hospitais.

Uma indicação trazida pela pesquisa é a importância das escolas de circo no cenário atual. Vários dos artistas entrevistados que travaram seu primeiro contato com o circo através de artistas de rua e são hoje importantes difusores da arte circense, organizando festivais, montando suas próprias escolas ou criando suas próprias companhias citaram como estopim destas iniciativas a convivência e aprendizado desenvolvidos a partir da Escola Estadual de Circo Martim Cererê que, infelizmente, teve um curtíssimo tempo de vida. Hoje a escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França e a escola de circo social Laheto ainda oferecem possibilidade de aprendizado, inclusive atraindo artistas de outros estados e países para a cidade, mas as vagas oferecidas são poucas para atender à demanda. Como dito anteriormente, em 2015, meu último ano como professora do ITEGO em Artes

Basileu França, a relação candidato/vaga chegou a ser de quinze candidatos para uma vaga, nos horários mais concorridos.

A implementação de escolas de circo acessíveis aos artistas de rua é essencial para promover a diversificação dos números. A predominância de malabaristas atuando na rua se deve, em grande parte, à falta de oportunidade de conhecer e praticar outras modalidades circenses. E mesmo na prática dos malabares as escolas podem oferecer ambientes de treino mais seguros e menos inóspitos para treinamento, além de facilitar a troca de experiência e oferecer orientação.

Como vimos, as principais fontes de informação dos artistas de rua são os Encontros e Festivais. Os encontros possibilitam as trocas entre os artistas, mas é nos festivais e convenções que estes artistas ampliam sua gama de conhecimento, travando contato com uma diversidade maior de modalidades. Estes eventos oferecem um contato inicial com modalidades às quais o artista de rua tem pouco ou nenhum acesso. As escolas de circo oferecem a oportunidade de desenvolver estas modalidades, com técnica e segurança. São complementares.

Entrevistando ex-alunos da Escola Estadual de Circo Martim Cererê pode-se ter uma ideia do impacto que a escola, em seu pouco tempo de existência, causou no circo goiano. Larissa de Paula e Saracura do Brejo, na época alunos da escola, coordenam e são professores do ITEGO em Artes Basileu França. Da convivência na escola saíram o Coletivo É Só Querê Fazê, a Trupe Trip Trapo, o grupo Os Kaco, entre outros. Mateus Aguiar, Saracura do Brejo e Bulacha são os principais articuladores dos encontros de artistas de rua que acontecem na cidade. Kadu Olivê abriu uma escola de circo social no Tocantins e promove o maior festival de circo da região Norte, em Taquaruçu-TO. Todos falam da escola como um ponto de ebulição, um momento onde puderam se encontrar, treinar, desenvolver suas técnicas mas, principalmente, se conhecer e trocar conhecimento.

A Escola de Circo Martim Cererê só aconteceu graças ao empenho pessoal de Tetê Caetano⁵⁴. O Estado cedeu o espaço e contratou os profissionais, mas não aparelhou a escola. Tudo o que a escola oferecia em termos de aparelhos era cedido pelos próprios professores: eu, Débora de Sá, Marcelo Marques e Tetê Caetano emprestavamos nossos trapézios, nossas cordas, nossos tecidos

⁵⁴ Autora do projeto e coordenadora da Escola de Circo Martim Cererê.

acrobáticos, nossas fitas e mosquetões. São equipamentos caros, que sofrem com o desgaste, e nós não tínhamos nenhuma esperança de ressarcimentos por parte do governo.

Para os alunos, as aulas acabavam às dezessete horas, mas para nós professores, nunca. Eram horas de discussões sobre como lidar com questões delicadas que surgiam ao longo das aulas. Como incentivar uma aluna que estava se desinteressando? Como dizer a outra que precisava se esforçar mais, sem desestimular? Como explicar a outro que precisava lavar a roupa de treino, digamos assim, mais amíúde? Como abordar outro que estava mergulhando nas drogas?

Todo o espetáculo de final de ano foi criado em conjunto. Os alunos nos surpreendiam a todo momento, levando ideias, mostrando movimentos que treinavam sozinhos, extra-aula. Não há dúvida de que o esforço, o carinho e a dedicação daqueles dias de muito trabalho e pouco salário valeram a pena. Em apenas oito meses letivos de existência a escola marcou quem passou por ela.

Não, Goiânia não é um mar de rosas. Muito ainda há a ser feito. Perdemos alunos e colegas para o crack, para a criminalidade. Grandes talentos abandonam a carreira circense para buscar a segurança de um emprego formal. Mas é bom olhar para trás e ver que um caminho já foi percorrido. E poucos sabem das pedras no caminho. Sim, é só querer fazer. Mas até para querer fazer é preciso viabilizar o acesso às técnicas e aparelhos, o espaço para treinos. Se não há apoio público, a gente faz no chapéu. Mas se há apoio público, a gente faz muito mais. Se há a capacitação do artista para concorrer aos editais, se há editais, a gente muda o mundo. A gente faz de qualquer jeito, mas se houver uma lei que proteja o nosso fazer e não só se preocupe em cercear nossa atividade, a gente faz melhor, muito melhor. A gente faz sozinho, mas se for possível desenvolver a atividade coletivamente, a gente faz mais feliz.

Talvez a reclamação de alguns artistas sobre a falta de união da classe venha desse desejo de *fazer junto*. Provavelmente é uma questão de referencial. Para artistas que escutam, desde a sua formação, que quando um erra, todos erram, pode parecer que, hoje, eles não estejam tão unidos quanto eram naquela época, mas para mim, que transito entre artistas de teatro, circo e dança, a impressão que tenho é francamente oposta: os artistas de rua me parecem menos articulados politicamente, mas quando a questão é união, no sentido de um ajudar ao outro, nenhum outro segmento me parece tão unido. As relações baseadas na troca e no

voluntariado favorecem a compreensão de que o apoio mútuo estimula o crescimento de todos.

As tensões existentes entre circenses de rua e de lona são uma questão delicada e complexa, na qual fui muitas vezes aconselhada a não tocar. No entanto minha dignidade como pesquisadora não me permitiu fechar os olhos a ela. De um lado os artistas de rua dizem estar seguros de sua condição de circenses. De outro pudemos ver, através dos indicativos aqui trazidos, que nem sempre são aceitos como tal.

Da mesma forma que a valorização da rua como campo de conhecimento causou uma valorização monetária, criando um campo de disputa de poder, as leis de fomento ao circo acabam causando, em vista da concorrência por recursos, uma disputa de poder também em relação à denominação 'circense'. Diz o dito popular: em tempo de farinha pouca, meu pirão primeiro. Mas o circo de lona é respeitado e até, de certa forma, venerado pelos artistas de fora da lona. Não foi à toa que Mônica Poli⁵⁵ sempre lutou para que a Escola de Circo do ITEGO em Artes Basileu França conservasse sua estrutura de lona, nem que o Encontro Goiano de Malabares e Circo teve, entre seus espaços disponíveis para apresentação, uma lona, alugada de uma família 'tradicional' que, inclusive, participou do encontro. O trabalho desenvolvido pelos artistas de Goiânia tem mostrado que a união fortalece a todos.

Durante a pesquisa pude ver membros de família de circo de lona apresentando-se no sinal de trânsito e indo aos encontros de circo de rua. Na escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França treinam artistas de rua de todo o Brasil e América Latina e os professores (alguns deles oriundos do circo de rua, como visto) sempre enfatizam a importância de se conhecer a história do circo e valorizar os que passam a vida sob uma lona.

A discussão sobre uma legislação que proteja o artista de rua está avançando, mas tem ainda muito a caminhar. No capítulo 5 falei um pouco sobre a experiência carioca, mas pude conhecer outras ao longo de minha aventura como saltimbanco. Na Noruega, por exemplo, em 1995, quando se deu esta experiência, a arte não precisava de autorização. Imaginem a surpresa ao descobrirmos, eu e meu parceiro, que poderíamos nos apresentar no saguão de um shopping center, sem ter

⁵⁵ Coordenadora da escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França de 2013 a 2016.

que pedir autorização sequer à administração do shopping! Depois de uma conversa truncada, em que eles não entendiam o que eu queria (acharam que eu queria cobrar um cachê do shopping), quando eu disse que queria só uma autorização, o administrador me perguntou: 'É arte? Então desce lá e apresenta, você não precisa de autorização.' Foi quando descobri que na Noruega, sendo arte, eu posso apresentar em qualquer lugar, mesmo sendo um lugar particular, como um shopping center.

Atualmente, em Barcelona (Espanha), a prefeitura cobra uma taxa dos artistas de rua. Eles se apresentam com o documento atestando sua permissão exposto ao lado de seu equipamento. Esta resolução causou um esvaziamento da rua principal, a famosa Rambla, onde antes era possível ver uma grande diversidade de artistas de rua.

O caminho que iremos seguir aqui no Brasil, em relação à legislação, vai depender da articulação dos artistas. O debate tem acontecido em diversas cidades brasileiras e muitas já possuem leis que limitam o trabalho do artista de rua. Algumas exigem autorização prévia e impõem condições para que as apresentações aconteçam. Mesmo quando há o debate entre os artistas, como aconteceu no Rio de Janeiro, a liberdade de expressão do artista é limitada pela lei. Em São José dos Campos um vereador, em uma atitude mais radical, propôs um projeto de lei que proíbe a exibição de malabaristas e acrobatas nos cruzamentos de vias públicas da cidade⁵⁶. A articulação é urgente e necessária. Tais restrições ferem a Constituição, violando o direito do artista-cidadão e prejudica a sociedade, privando-a de manifestações artísticas e culturais que são oferecidas sem a cobrança de ingressos.

Uma grande surpresa da minha pesquisa foram as respostas à pergunta sobre o que deveria mudar para melhorar o trabalho do artista de rua. No contexto político atual do Brasil e do mundo, confesso que eu esperava ouvir mais queixas sobre o governo, mais pedidos de verbas públicas, mais reclamações sobre a política cultural... A verdade é que o artista de rua, muitas vezes, escolheu trabalhar de forma autônoma, sem depender de tudo isso. Os discursos sobre o dinheiro do chapéu ser livre de impostos, ser um dinheiro passado diretamente do público ao artista, sem intermediários, são frequentes nos espetáculos de rua. O que o artista

⁵⁶ Projeto de lei ([176/2017](#)), de autoria do vereador Walter Hayashi (PSC).

que atua na rua quer é muito simples e direto: ser reconhecido como artista, como um profissional de circo, como alguém que fez da rua sua opção de vida. O artista de rua quer ser respeitado como profissional. Sim, há artistas que estão na rua porque não têm acesso a outros espaços. Há aqueles que estão na rua porque ainda não têm preparo para ocupar outros espaços. Há os que fazem da rua sua escola, seu local de treino, para se preparar para, futuramente, ocupar outros espaços. E há artistas, há profissionais na arte circense, que escolheram a rua, seja pela liberdade, seja pela autonomia que a rua oferece, seja por qualquer um dos diversos motivos citados neste trabalho. Esses artistas merecem ser respeitados, merecem ter sua escolha respeitada.

E este talvez seja um dos principais motivos do aumento do fluxo de artistas de rua na cidade nos últimos dez anos: o artista de rua começa a ser respeitado nas ruas e praças de Goiânia. Todo o trabalho feito pela turma que, há quase onze anos, luta para organizar o Encontro Goiano de Malabares e Circo; os malabaristas que, muitas vezes sozinhos, insistem em manter o Encontro Semanal; as iniciativas individuais de artistas que passam o chapéu e fazem questão de explicar ao público porquê o fazem; pessoas como Mônica Poli que, à frente da escola de circo do ITEGO em Artes Basileu França usou de empenho pessoal para equipar a escola, trabalhando o dobro da sua carga horária para suprir as demandas da escola; a equipe de professores da Escola de Circo Martim Cererê, que fez questão de desburocratizar o acesso, permitindo a participação dos artistas de rua da cidade, além dos estrangeiros; os projetos de circo social; tudo isso começa a dar seus frutos. A notícia corre: Goiânia tem escola e o chapéu é bom. Em Goiânia a polícia não toma o material dos artistas, os guardas dos parques não expulsam. Nada disso veio fácil. E nada está garantido. O caminho é longo. A luta continua. Mas demos um belo primeiro passo!

O circo goiano, certamente, deve muito de seu crescimento aos artistas de rua, pois foram estes que levaram a arte circense aos mais diversos espaços, fazendo com que o circo fizesse parte do dia-a-dia cultural da cidade de Goiânia. Afinal de contas são estes artistas que vão ao povo. Não há portas nem bilheteria ou seguranças separando-os da fruição. Eles estão lá, ao virar-se uma esquina, ao atravessar um cruzamento, ao fazer um passeio no parque aos domingos.

A rua é o espaço democrático por excelência. Algumas vezes, se apresenta ao artista como sua única opção. Outras vezes como a escolha mais óbvia, pela

facilidade de acesso. Muitas vezes é o espaço que o acolhe, após encontrar tantas portas fechadas. O artista de rua pode até chegar a ela por falta de opção, mas é por escolha que permanece nela, na grande maioria das vezes. A rua tem seus dissabores, mas apresenta-se ao artista com uma possibilidade de liberdade, de autonomia, maior que em outros espaços.

REFERÊNCIAS

#FOMENTOAOOCIRCOJÁ. Grupo da rede social Facebook.

<https://www.facebook.com/groups/201475146877395/?fref=ts>. Acessado em: abr. 2016; jan. 2017; mar. 2017.

AGUIAR, Mateus. Depoimento [08 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense**: o homem em situações-limite. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

ALVES, Guarnieri Pereira. Depoimento [08 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

ARISTÓTELES. **Partes dos Animais**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010. Disponível em

<file:///D:/mestrado/disserta%C3%A7%C3%B5es/das%20partes%20dos%20animais%20Arist%C3%B3teles.pdf> Acesso em 29 abr. 2016.

ARTISTAS NA RUA. **Aprovação definitiva do PL 489/2011**. Fev. 2013. Disponível em <http://www.artistasnarua.com.br/noticias/2013-02-03-aprovacao-definitiva-do-pl-489-2011> Acesso em 25 jul. 2015.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: CÓDEX, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

BARRIOS, Endrina. Depoimento [18 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

BASQUES, Messias. O Riso Como Expressão de um Modo de Entendimento: do bergsonismo à antropologia. **Scientiæ Studia**, vol.9, no.1, São Paulo, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Essência do Riso**. Disponível em http://www.proec.ufg.br/revista_u fg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf. Acesso em 30 abr. 2016.

BERGSON, Henry. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BORGES, Pedro Célio Alves et al. **A Destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia**: Ações para reparar um crime de supressão de memória.

Repressão, Resistência e Memória dos Trabalhadores da, p. 110 – Rio de Janeiro : Arquivo Nacional ; São Paulo : Central Única dos Trabalhadores 2016.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à Pedagogia das Artes Circenses**. Vol. I Jundiaí: Fontoura, 2008.

_____. **Introdução à Pedagogia das Artes Circenses**. Vol. II Várzea Paulista: Fontoura, 2010.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe; Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães, **Liberdade de Expressão Artística e o Espaço Público**: uma interpretação constitucional. 178p. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2016.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução Denise Bottmann. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010 Disponível em <http://lelivros.ninja/book/download-cultura-popular-na-idade-moderna-peter-burke-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em 20/04/2015.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CÂMARA, São José dos Campos. **Projeto proíbe malabaristas e acrobatas de rua nos cruzamentos**. Disponível em <http://www.camarasic.sp.gov.br/noticias/5587/projeto+proibe+malabaristas+e+acrob+atas+de+rua+nos+cruzamentos>. Acesso em 06/05/2017.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em 20/04/2015.

CARRICO, André. Culturas Híbridas No Mamulengo De Valdeck De Garanhuns. **Memória ABRACE XVI** - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uberlândia (MG), UFU, 2017. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/31381-CULTURAS-HIBRIDAS-NO-MAMULENGO-DE-VALDECK-DE-GARANHUNS>. Acesso em: 23/01/2017.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem** – palhaços do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005

CORREIA, PMAR, and Maria Faia Rafael Moreira. Novas formas de comunicação: história do Facebook- Uma história necessariamente breve. **Revista ALCEU**, vol. 14, nº. 28, 2014, p. 168-187.

CIRCO Paraki, o Filme. Direção Mariana Gabriel; Priscila Jácomo. São Paulo: Nosotros Produções, 2012.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura na Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: UNICAMP, 1993.

ECKERT, Ricardo Deyson. Depoimento [08 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

FERNANDES, Millor. **A História é uma Istória: e o homem o único animal que ri**. 1993. Disponível em <http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2010/10/A-historia-%C3%A9-uma-ist%C3%B3ria.pdf> Acesso em 29 de abr de 2016.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da pesquisa-ação. **Educação e pesquisa**, V. 31 n.3 p. 483-502, set/dez. São Paulo: Universidade Católica de Santos, 2005.

FREIRE, Paulo. **Educação Como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUEDES, Larissa Sttefany de Paula. Depoimento [25 ago. 2016] Entrevistada por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Audio.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952, 299 pages. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine. Disponível em http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. Acesso em 25 jun. 2007.

JEUDY, Henri Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KEMMIS, Stephen; MC TAGGART, Robin. **Participatory action research: communicative action and the public sphere**. In: DENZIN; LINCOLN. *Strategies of qualitative inquiry.*, 2007.

KUXIXO. **O Maestro**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2ka82s8Gan8>. Acesso em 02 maio 2016.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed.. São Paulo: Atlas, 2003.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em primeira mão**, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, n.1, Florianópolis: UFSC, 1995.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard SCHECHNER**. RJ: Mauad, 2012.

LIMA, Roberto Kant de. **A Antropologia da Academia**: quando os índios somos nós. Niterói: Editora Vozes e CEUFF, 1985.

LOUIS, Luis. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. 120 p. (Dissertação de Mestrado) – Área de concentração Signo e Significação nas Mídias – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosacnaify, 2003 [1950].

MELO, Luana Macena de. **Inconstitucionalidade**: leis que proíbem animais em circos. Circonteúdo. Abr. de 2014. Disponível em [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3691/Luana M. de Melo - Inconstitucionalidade %20Leis que pro%C3%ADbe animais em circos.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3691/Luana_M._de_Melo_-_Inconstitucionalidade_%20Leis_que_pro%C3%ADbe_animais_em_circos.pdf). Acesso em 25 jul. 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOLINA, Jairo Antonio Lopez. Depoimento [27 ago. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Audio.

MOLINA, Rinaldo. **A pesquisa-ação/investigação ação no Brasil**: mapeamento da produção (1966-2002) e os indicadores internos da pesquisa-ação colaborativa. Tese apresentada para o Programa de Pós-graduação em Educação – USP, 2007.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 4ª ed. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NASCIMENTO, Suedmar dos Santos. Saracura do Brejo. Depoimento [06 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

OLIVEIRA JR, Carlos Eduardo de. Depoimento [26 ago. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Audio.

_____. Depoimento [14 jan. 2017] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2017. Vídeo.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. **História da Idade Média**: textos e testemunhas. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PERIM, Junior. Circo Social Brasileiro: da ação educativa à produção estética. **Introdução à pedagogia das artes circenses**, vol. 2, de Marco Antonio Bortoleto. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

PUCETTI, Ricardo. O Riso dos Hotxuás. **linx: revista do LUME**. Campinas: UNICAMP, n. 6, Jun. 2005. Disponível em <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/214/205>>. Acesso em 12 de abr. de 2015.

ROCHA, Gilmar. **A Magia do Circo**: etnografia de uma cultura viajante. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

SANCHEZ, Bruce Sting. Depoimento [11 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

SANTIAGO, Sandra. (org.) 10º Encontro Goiano de Malabares e Circo: programação. Goiânia, 2016.

SANTOS, Flavio Aniceto. **Palhaços**: poética e política nas ruas. Direito à cultura e à cidade. Ilha de Paquetá: Edições Poetas de Paquetá, 2014.

SANTOS, Jhony Robson dos. Depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2017. Vídeo.

_____. Depoimento [21 fev. 2017]. Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2017. Áudio.

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: UPP, 1985.

_____. **Performance studies**: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006a.

_____. O que é performance? IN: **Performance studies**, second edition. New York & London: Routledge, 2006b.

_____. Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral. **Cadernos de Campo**, nº 20. São Paulo, [s.n.], 2011. Disponível em: <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092> Acesso em 28 abr. de 2015.

SEDUCE. **Fundo de Apoio à Cultura**: edital. Disponível em http://www.fundoculturalgoias.seduc.go.gov.br/?page_id=17. Acesso em 28 fev. de 2017.

SILVA, Ermínia. **O Circo, Sua Arte e Seus Saberes**: o circo no Brasil do final do séc. XIX. a meados do séc. XX. Campinas: [s.n.], 1996. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000102707&fd=y> Acesso em 25 jan 2016.

_____. **Circo-Teatro**: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

_____. **Respeitável Público...** o circo em cena / Erminia Silva, Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro : Funarte, 2009.

_____. O Novo Está em Outro Lugar. **Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas**. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011. Disponível em http://circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3152:o-novo-esta-em-outro-lugar&catid=189:erminia-silva&Itemid=510. Consultado em 16 nov 2016.

SIRIUS, R.U. **Contracultura através dos tempos**: do Mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

SOUZA, Alda Fátima de. **O Palhaço Cadillac**: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição. Salvador: EDUFBA, 2016.

SOUZA, Marcio Henrique Mata de. Depoimento [18 abr. 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

SCHWARTZ, Yves. Conceituando o Trabalho, o Visível e o Invisível. Trab. educ. saúde vol.9 supl.1. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2011.

TURLE, Licko. **Teatro(s) de Rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Foreword in Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: UPP, 1985.

_____. **Dewey, Dilthey e Drama**: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. In Cadernos de Campo, no. 13, pgs. 177-185. 2005a.

_____. **Betwixt and Between**: The Liminal Period in Rites de Passage. IN: Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu Rio de Janeiro: Eduff, 2005b.

_____. **Passages, Margins, and Poverty**: Religious Symbols of Communitas. IN: Dramas, Campos e Metáforas. Eduff, 2008a.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Linha de Pesquisa. Disponível em <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/linha_espac%CC%A7os_materialidades.pdf> Acesso em 25 jul. 2015.

VASCONCELLOS, Maria José. **Pensamento sistêmico**: o novo paradigma da ciência. Campinas: Papyrus, 2002.

VERGARA, Patrícia. Depoimento [11 abr 2016] Entrevistado por Lua Barreto. Goiânia, 2016. Vídeo.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO BÁSICO DE PERGUNTAS PARA AS ENTREVISTAS

QUESTÕES

- 1 – O que fez com que você resolvesse se apresentar na rua?
- 2 – Como aprendeu seu número?
- 3 – Como e onde treina?
- 4 – Quais as suas expectativas em relação ao seu trabalho na rua?
- 5 – O que você acha que poderia ou deveria mudar em relação a ele?

APÊNDICE B - LISTA DE ARTISTAS ATUANTES

Levantamento de artistas atuantes em 2015/2016, em Goiânia, feito através dos encontros acompanhados:

Bruce Sting Sanchez, monociclista e malabarista.

Carlos Eduardo Oliveira Júnior, equilibrista.

Diogo Maroja Ribeiro, palhaço.

Endrina Barrios, malabarista.

Gleideane Félix Campos, acrobata.

Guarnieri Pereira Alves, tecidista.

Gustavo Rafael Queiroz, acrobata.

Isabela Guimarães Rabelo, não informou.

Jairo Atonio Lopez Molina, mastrista.

Jhony Robson dos Santos, o Bulacha, malabarista.

Larissa de Paula Guedes, acrobata aérea.

Marcio Henrique Mata de Souza, malabarista.

Mateus Aguiar, malabarista.

Murillo Rodrigues Pereira, contorcionista.

Patrícia Vergara, roda alemã.

Ricardo Deyson Eckert, malabarista.

Rocio Caeiro Awria, tecidista.

Samury Campos Silva, não informado.

Sandra Santiago Silva, palhaça.

Suedmar dos Santos Nascimento, o Saracura do Brejo, bambolista.

Vytor Batista Rios, malabarista e acróbata.

ANEXOS

ANEXO 1 - ENTREVISTAS

Entrevista com Bruce Sting Sanchez, malabarista.

LUA – Fala seu nome. Não sei seu nome...

STING – Meu nome é Bruce Sting Brandon Sanchez. Como me chamam no Brasil: Sting.

LUA – Ainda bem que eu não tenho que repetir isso. (risos) Primeiro eu queria que você falasse para mim por que a rua? Você escolheu trabalhar na rua, aconteceu? Como é que foi?

STING – Porque a rua é o cenário mais perto da gente. É o mais perto que você tem. Você pode chegar à rua só abrindo as portas da sua casa. Já está na rua!

LUA – E como você começou?

STING – Na minha família, a gente... Eles não gostavam muito que a gente fizesse o que faz, mas eu sempre gostei disso, sabe? Meu pai também passou por muitos preconceitos, mas graças a ele eu estou aqui hoje.

LUA – Você aprendeu como? O que você faz? Você joga malabares?

STING – Eu jogo malabares no sinaleiro faz oito anos. As pessoas falam: quantos anos você tem? Você é muito novinho, 19, 18, 20. Eu vou fazer 24 anos, mas eu faço malabarismo há oito anos.

LUA – E você aprendeu como?

STING – Desde um dia que meu pai falou para mim: meu filho, Sting, eu vou te ensinar uma coisa que você não tem que depender de ninguém. Vou fazer isso por você. E ele me ensinou as coisas que eu tinha oportunidade de fazer.

LUA – Então seu pai que te ensinou a jogar malabares? Mas ele não gosta que você faça isso? Como assim?

STING – Ele gosta muito. Ele também é artista de rua. Acho que eu tenho oportunidades que as outras pessoas não têm, como ser apoiado por sua família, que muitos artistas de rua, muitos malabaristas não têm, que sua família goste do que você está fazendo.

LUA – Você não é filho do Puegners, não, né?

STING – Sim. (risos)

LUA – Mundo pequenininho!

STING – Mundo muito pequeno!

LUA – Porque você é parecido com ele.

STING – Não, mentira!

LUA – É, sim! É a cara dele! (risos) E você treina onde, normalmente?

STING – Normalmente a gente tem um treino coletivo na segunda-feira na Praça Universitária, mas na real eu gosto mais de treinar sozinho, porque quando a gente vem na segunda-feira para a praça é para compartilhar o conhecimento que a gente tem, o conhecimento coletivo. Mas eu treino fora da minha casa, na praça mais perto da minha casa, desse jeito.

LUA – E você treina muito? Todo dia, três vezes por semana, mais ou menos quanto?

STING – Eu treino tipo seis dias na semana, para guardar um dia para mim, e duas horas por dia. Seis horas por dia eu trabalho e pratico duas horas, mais ou menos.

LUA – Então você tem um trabalho que não é na rua ou você só trabalha no sinal?

STING – Eu trabalho na rua, mas gosto de trabalhar com disciplina, tipo quatro horas pela manhã e duas horas pela tarde. Assim, consistente. Mesmo que seja na rua e que você não tenha chefe, ficar consistente, com disciplina.

LUA – E qual a sua expectativa com relação a esse trabalho seu? Você faz isso como meio de vida? O que você espera deste trabalho?

STING – Graças a Deus esse trabalho é o trabalho que a vida me deu. A disciplina, a constância, todos os dias acordar cedo, mesmo que você não tenha chefe, acordar cedo e ‘bora’ trabalhar, meu filho, que tem que pagar suas contas, tem que comer, tem que ir para lá, mano. E todos os dias eu acordo com o desejo de ir para (?) que a vida é longa! A vida é longa mas, do mesmo jeito, é muito curta.

LUA – O que você acha que pode ou que deve mudar com relação ao trabalho, à qualidade de vida de artistas que, como você, trabalham no sinal?

STING – Eu gostaria de ter mais oportunidades por parte do governo. Eu estou morando no Brasil, graças a Deus pela oportunidade, porque o Brasil é um país com muita cultura de circo, muita cultura de rua. Eu estou morando aqui por isso, então eu gostaria que o governo abrisse mais oportunidades para a gente, que é estrangeiro e que mora aqui. Eu falo mais de estrangeiros porque a gente que está aqui, graças a Deus, tem a oportunidade... Vocês nasceram aqui... Então eu gostaria muito que o governo abrisse mais oportunidades para a gente que não é daqui.

LUA – Tem alguma coisa que você gostaria de registrar com relação ao seu trabalho, alguma coisa que tenha te acontecido... Experiências nessa mudança. Você veio de outro país, veio para cá, o que você poderia dizer para a gente?

STING – É muito bonita sua pergunta. Nesse momento, na minha cabeça estão acontecendo muitas coisas, mas muito obrigado à vida. Deus é grande e dá oportunidade de você poder fazer o que você quiser sem ficar preso a ninguém. Só tem que acreditar em você. Só isso.

Entrevista com Carlos Eduardo Oliveira Jr., o Kadu, equilibrista.

LUA – Kadu, eu quero suas histórias. Eu quero saber como é que você começou a fazer circo.

KADU – Bom, eu comecei trabalhando em um projeto social lá em São Paulo, na cidade de Mauá no dia quatro de agosto de 2006.

LUA – Nossa!

KADU – No hospital Doutor Radamés Nardini. É um hospital público que tinha muitos leitos. Eram seis andares que a gente visitava. Comecei trabalhando como palhaço. Aí, lá, comecei a descobrir... Vi o malabares, vi algumas brincadeiras de circo... Coisas assim, lúdicas, que a gente ia aprendendo para poder estar desenvolvendo atividades nos leitos. Fiquei três anos neste projeto, depois fui para Goiânia, no final de 2008. Aí fui prestar o vestibular, conheci Gustavo Santana, aí ele me convidou... Eu falei que estava sem grana, ele me convidou para... Ele viu que eu era palhaço, trabalhava com isso, já, fazia várias coisas... Ah, é, eu já estava desenvolvendo outras atividades, como animação de aniversário, alguns eventos. Aí eu falei para ele: olha, cara, estou sem grana, precisando trabalhar. Aí ele falou: cara, bora para o sinal. Eu falei: oxee, na hora! Aqui não tem preguiça de trabalhar, não. Aí fomos trabalhar no sinal. O primeiro semestre de 2009 eu trabalhei no sinal e fazia faculdade de farmácia, nessa época. Aí no meio do ano abriu a Escola de Circo Martim Cererê, onde ele ficou sabendo e me chamou, falou: abriu lá, bora? Eu falei : mas moço, na hora! Aí fomos, começamos a treinar lá com quatro professores, que são Lua Barreto, Débora de Sá, Marcelo Marques e Tetê Caetano. Aí eu conheci todo o movimento de arte de rua, da parte do circo de rua de Goiânia e foi onde surgiu o coletivo É Só Querê Fazê. Aí comecei a trabalhar e no final de 2009 me declarei profissional da área. (risos)

LUA – Me declarei é ótimo!

KADU – Aí comecei. Eu falei: quero viver disso e não quero fazer mais nada que não seja isso. Aí comecei a fazer vários cursos, curso de iluminação cênica, entre outras coisas. Bom, esqueci de falar que em 2007 eu fiz... Final de 2007 eu prestei vestibular e comecei a fazer teatro lá em São Paulo. Ganhei bastante experiência, também, com essa parte teatral, na universidade de lá. Aí depois, em 2011... Final de 2010 para 2011 eu prestei vestibular na UFG e fui fazer teatro aqui na UFG. Fiz, em 2011, teatro e acabei que no final do ano consegui uma bolsa na Escola Nacional de Circo, lá no Rio de Janeiro. Fui para a Escola Nacional de Circo em outubro de 2011 e fiquei até começo de 2013. Voltei do Rio, fui dar umas aulas no Circo Laheto e no segundo semestre de 2013 fui para o Tocantins, onde estou até hoje. O coletivo continua. Particpei de vários outros coletivos, nessa trajetória e foi onde eu fui ganhando uma experiência, ganhando grandes relações e amigos. Minha vida hoje é isso e pretendo morrer fazendo isso, porque é o que eu gosto de fazer.

LUA – Quando você começou no sinal, então, você já tinha tido contato com técnicas de circo. Como você aprendeu?

KADU – Bom, tivemos uma capacitação, com o projeto dos Doutores da Alegria, que chamava Palhaços em Rede. Foi onde eu aprendi algumas técnicas mais específicas para palhaço. Mas foi nas vivências, mesmo, com alguns voluntários que trabalhavam nessa associação de palhaços de hospital... E foi lá, em oficinas, com essa mesma galera. Aprendi a maquiar, aprendi a falar, vozes... coisas de palhaço. E foi onde eu tive o primeiro contato com o malabarismo, também, mas fui aprender malabares depois que eu comecei a trabalhar no sinaleiro.

LUA – Aí você aprendia como?

KADU – Bom, tinha os encontros semanais de malabares e as vivências diárias com os malabaristas, porque no sinal, como eu era palhaço, eu ainda não tinha descoberto como seria aplicada a minha técnica nesse ambiente, e eu sempre trabalhava em dupla. Eu como palhaço, sempre falei alto, sabia assoviar de várias formas e fazia um pouco de acrobacia. Foi nas vivências com esses artistas que eu fui desenvolvendo mais a minha técnica 'malabarística'. Até chegar no Terceiro Encontro Goiano de Malabares e Circo, no dia vinte e três de outubro de 2009.

LUA – Porra, tu lembra as datas todas de tudo! (risos)

KADU – Quase tudo. É muita data! São 27 anos de data, quase.

LUA – Bom, você treinava, então: treinava com a galera no sinal, treinava na rua...

KADU – A parte, por exemplo, de acrobacia, eu sempre tive facilidade, porque desde oito anos a minha mãe me colocou na capoeira e foi onde eu aprendi a parada de mão. Então, depois que eu descobri o circo, a parada de mão veio como uma luva. Foi muito fácil desenvolver, limpar a movimentação, aprender algumas técnicas. Já tinha o equilíbrio, né, então foi bem mais fácil. Eu, mesmo magrinho, sem estrutura física, com força e tudo o mais, mas eu tinha muito equilíbrio. E tenho, tanto que hoje eu sou palhaço e equilibrista.

LUA – E hoje, como é que está? O que você está fazendo?

KADU – Bom, hoje nós estamos com um circo. Eu consegui meu próprio circo. Ele é velhinho ainda, mas em breve vai se renovar. Nós estamos no Tocantins, com um projeto social, onde a gente trabalha com as crianças da comunidade de Taquaruçu, que é um distrito eco-turístico lá de Palmas, capital, e desenvolvemos atividades lá, como espetáculos, oficinas, performances, festival de circo, que está na sua terceira edição, que é o maior evento de circo da região norte do Brasil, e as apresentações. Não temos recurso público nem privado, então o que banca tudo isso são as nossas apresentações particulares, nosso trabalho individual e coletivo. Hoje em dia nós somos uma associação de circo, lá no Tocantins. Atualmente faço isso e estou em vários outros projetos fazendo... apoiando, trabalhando e desenvolvendo as atividades que é o que eu gosto de fazer, que é a área circense.

LUA – E você continua fazendo na rua? Continua se apresentando na rua?

KADU – Bom, como eu sou frente do trabalho lá, sou presidente da associação, sou liderança lá no circo social e também diretor da companhia de circo Os Kaco, eu meio que... a rua é só quando... Não estou tão assíduo como antes, né? Faço mais praças. Sinal está... raramente, porque eu prefiro gastar esse tempo e essa energia com outras coisas, com projetos que são do meu interesse. O sinal foi maravilhoso para mim, e é até hoje, mas não estou mais tão amarrado a ele porque consigo recursos de outras formas, como espetáculos e oficinas com contratação.

LUA – Com relação a fazer praça e fazer sinal, você fez as duas coisas.

KADU – Muito.

LUA – Como é que você sente essa diferença? Como é se apresentar na praça, abrir roda, como é no sinal? Para você, pela sua experiência, os dois espaços.

KADU – Bom, meu primeiro... Uma das primeiras experiências que eu tive com praça foi numa viagem que eu caí de paraquedas, na Suíça, aí fui trabalhar na rua em Genebra. Eu falei: velho, aqui ninguém me conhece, eu não falo porra nenhuma,

eu tenho que fazer alguma coisa aqui porque eu não tenho nada a perder. E foi onde eu dei as caras, mesmo. E comecei a fazer praça, lá. Aí depois, em Goiânia, vim fazer sinal. A diferença é que... Aqui em Goiânia também fiz muita praça. Muito, muito. Depois fui fazendo outras praças pelo Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Tocantins, aqui em Goiás... Bom, sinal é... o tempo, ali: errou, caiu, não quer entrar, é tranquilo, daqui a um minuto você tem outra chance. Praça, não. Praça você tem uma construção do público, ali, desde a hora que você chega, você faz a pré-convocatória, que é aquele número que não está dentro do espetáculo, até que você forma a roda... Aí você tem que manter aquilo e fazer com que aquilo ali segure até o final para você conseguir passar o chapéu e ganhar a grana. O sinal você passa o chapéu toda hora. A diferença básica é essa, mas a energia é outra. A praça, você ganha muito mais experiência, ganha mais artisticamente. Assim, você tem que ter um início, meio e fim, segurar um público, saber falar, saber passar o chapéu de uma forma diferente. O sinal é muito rápido, é jogo rápido. Tem que um início, meio e fim, mas... e o chapéu no final, mas é 40 segundos. Então, pensa: em menos de um minuto você tem que fazer um show e ainda cobrar o ingresso da peça. (risos) Coisa de louco!

LUA – Histórias... Coisas que tenham acontecido com você, trabalhando na rua que você acha que seja interessante registrar.

KADU – Bom, história que eu acho marcante, no hospital. Uma vez eu estava no hospital fazendo um leito da psiquiatria, entrei... Era psiquiatria feminina. Tinha uma moça que a gente sempre visitava ela. Ela estava deitada na cama e coberta, super drogada, mesmo, assim, chapadona. Aí ela pega na minha mão, aí eu tirei a cobertura para pegar na mão dela, ela estava toda amarrada com ataduras, na maca. Aí eu fui perguntar para a enfermeira, ela falou que ela tinha arreventado a janela, e era, acho, que no terceiro andar e quase pulou. Só não pulou porque as meninas seguraram pela roupa, arrancaram ela da janela, que ela estava passando, já. Então, tipo assim, isso foi marcante para mim, porque eu tinha 16 anos e foi chocante, quase, assim. E outra coisa foi um leito, também, que gente foi visitar: um cara estava em câncer terminal, do estômago. A sala, eles falaram que só estavam esperando ele morrer. Entrei lá, nossa, estava podre, a sala, podre, fedendo demais. Eu fiz um balão, conversei um pouco com ele e isso também foi bem chocante para mim. Na rua... Na praça o que marcou para mim, assim, foi a primeira vez que eu fui, aqui em Goiânia, que fiz um cenário improvisado, escrevi meu nome em uma placa...

Tudo à noite. Preparei tudo à noite, no outro dia eu fui e super rolou. Então, para mim foi um choque também porque aconteceu. Eu falei: caralho, velho, rolou, deu certo! Pirei, foi muito bom. E a primeira vez que eu fiz corda bamba, também, na praça, que era um número que eu treinava há muito tempo, na Escola de Circo, de repente levei para a praça e foi sensacional. A resposta do público foi extraordinária, foi muito bom. E no sinal uma vez que me marcou foi que eu fiz uma base de parada de mão e estava fazendo um chicote e parada de mão, sozinho. Fui fazer a parada de mão e caí de costas, velho. No segundo sinal tive que ir embora para casa, de tanta dor. (risos) Foi foda, esse dia.

LUA – Mas você não fazia parada de mão?

KADU – Não, fazia, mas acabei caindo. Eu desequilibrei, não consegui jogar o corpo e bati a lombar no chão. Aí eu levantei com aquela cara de bunda...

LUA – Nervoso, de fazer sinal?

KADU – É, porque eu estava começando a fazer parada de mão no sinal, e aí foi cansada. E outra vez foi quando, na verdade, um momento, assim, do sinaleiro, foi quando a gente colocou música e malabares e começou a dar muito certo e aí foi... A cara do Só Querê Fazê foi essa, porque a gente não era nem músico, nem malabarista, nem porra nenhuma e misturou tudo, um pouquinho do que a gente sabia e deu uma coisa muito massa que hoje é um coletivo aí que já produziu mais de vinte festivais.

LUA – Massa. E, para fechar, o que você acha que...

KADU – Ah, e um palco, também, que eu apresentei foi com o Léo Bassi, lá no Anjos do Picadeiro, com mais de quase 400 palhaços, só os foda da América Latina e do mundo, porque tinha vários italianos, espanhóis, americanos. E eu apresentei com ele e foi sensacional. A hora do ápice do número que eu fiz com ele que aqueles caras todos vibraram tanto que eu senti aquela vibração como se... como nunca. Nunca tinha sentido.

LUA – O que você acha que pode ser feito para melhorar a qualidade de trabalho, a qualidade de vida do artista de rua? O que você acha que é possível se fazer?

KADU – Olha, só complementando uma coisinha que você falou se eu ainda atuo na rua... Eu atuo na rua são os eventos, os festivais, porque pra mim festival bom é festival na rua, aberto, gratuito e para o povo, a arte democrática, passando o chapéu, isso é maravilhoso. Agora, para melhorar a vida do artista de rua, cara, vai ter que melhorar a vida da população, para depois melhorar a vida do artista de rua,

porque é um reflexo, entendeu? O artista de rua recebe tudo aquilo que... toda a realidade da população, como o ruim, como o que a pessoa está passando na vida, as problemáticas, entendeu? Ele encara de frente tudo isso que acontece. Então, assim... O artista de rua, primeiramente, tem que se respeitar. Porque hoje em dia você vê várias galeras que têm um trabalho muito sujo, muito tosco, com um figurino sujo, fedendo, materiais totalmente ruins em questão de qualidade. A parte estética, não se preocupa com a maquiagem, não se preocupa em receber bem o público. E isso, para mim, é um desrespeito com ele mesmo. Não vou falar com a arte porque cada um faz a arte. Se você faz da sua arte essa merda, então você está se desrespeitando, cara. Então eu acho que para melhorar o artista tem que se conscientizar e ver que ele é uma ferramenta, mesmo, dentro da sociedade, de transformação. Então primeiramente é isso, é ele se reconhecer. E ele se reconhecendo ele busca capacitação, ele busca formação. Capacitação e formação é a mesma coisa... (risos) É isso. Faz mais uma pergunta para eu complementar essa minha fala.

LUA – É isso.

KADU – Então é isso. Tem que correr, cara, para o lugar onde ele quer estar. Igual, às vezes você vê um cara lá, artista, um puta artista, com a técnica boa, num relaxo lascado. Aí você... ah, não tenho dinheiro. Mas você vai ver, o cara está tomando uma, está gastando dinheiro na balada, fazendo outras coisas em vez de estar investindo no seu próprio trabalho. Então, sei lá, eu acho que o artista de rua tem o maior potencial de todos porque ele pode apresentar onde ele quiser, para quem ele quiser, todas as pessoas podem ver, as pessoas colaboram se quiser. A arte mais democrática é a arte de rua. É ela que existe desde sempre.

ENTREVISTA 2 com Carlos Eduardo Oliveira Jr., o Kadu, equilibrista.

LUA – Uma coisa que ficou, uma curiosidade, para mim, da nossa conversa, é que você falou sobre fazer praça, você falou que fazer roda era mais legal artisticamente, para o espetáculo, você ter tempo de desenvolver o seu trabalho, diferente do sinal, que era mais rápido, e tudo. E aí eu fiquei pensando: e financeiramente? Em questão de grana, fazer praça e fazer sinal?

KADU – Bom, depende da proposta do artista de rua, entendeu? Às vezes um artista de rua que trabalha com aquele lance da escamoteação, o papo do camelô, mesmo...Tudo em cima de uma construção ali, que ele vai conquistando e vai

formando a roda, em uma calçada, em algum lugar assim, é uma linha de trabalho que eu acredito que ele consiga mais grana do que, talvez, se ele fosse em uma praça, em um parque, entendeu, durante a semana. Durante a semana eu acho que é mais complicado. Então, esse artista que trabalha na calçada, por exemplo, lá no centro de Goiânia, no caso, aqui, ele já tem mais possibilidade de angariar essa grana. Porém, tem o lance do sinal. O sinal é um fluxo contínuo de pessoas passando, e tudo o mais e o artista que vai trabalhar no sinal, ou de palhaço, ou mágica, ou com malabares, ou com monociclo, ou equilíbrio, qualquer coisa, ele ganha mais grana, é fato. Um sinal bom dá uma média de cinquenta reais por hora. Então, às vezes você faz um show de praça, sei lá, demora lá... Você se organiza para uma tarde, para você fazer um show ali. Você passa o chapéu, vai dar uns cem reais. Aí, você vai no sábado, vai no domingo... às vezes você faz de manhã e de tarde, de manhã e de tarde, quatro shows no final de semana. Vai que você levanta aí uns quinhentos reais. Sucesso, entendeu? Agora, em um final de semana. Então, assim, você vai se organizar para isso e para ganhar essa grana. Se você for ver, o artista que vai e trabalha três horas por dia, a semana inteira no sinal, no caso, se é cinquenta reais por hora que nem eu tinha dito, vai ganhar uns cento e cinquenta contos por dia, em uma semana ele tem aí mil reais, entendeu, uma média de mil reais. Então, ele vai ganhar mais grana porque ele vai trabalhar mais. Então, o lance da praça é justamente esse. Não é o tempo todo que tem um fluxo de pessoas que vai estar te assistindo e colaborando no seu chapéu.

LUA – Se você pensar assim, em tempo: uma hora de trabalho no sinal, cinquenta paus. Uma hora de trabalho na praça?

KADU – Olha, a praça, no caso, a praça é muito jogo, mais jogo. Na minha opinião, porque sinal, além dele ser bastante insalubre... Porque, querendo ou não, isso também influencia no financeiro.

LUA – Claro.

KADU – Botando você em risco, ali, de um carro te pegar, às vezes, sei lá, de... Pode acontecer qualquer coisa. Você está sujeito, ali, no sinal. E pode ser muito bom, pode ser muito ruim. Depende. Agora, na praça, não. Na praça, além de artisticamente, de maneira geral, ser algo mais completo... Porque, só voltando no sinal, o sinal é uma coisa muito rápida, entendeu? Então, você tem que pegar a virtuose, ali, sua e trabalhar em cima dela. Então você vai evoluir em cima daquilo. Agora, na praça, não, você evolui na arte de maneira geral: é um cenário, é uma

pré-convocatória, é a fala... Então, tem toda essa parte, também, de estar se comunicando com o público e construindo, ali, uma dramaturgia, um roteiro, sei lá, o que você for seguir ali para conseguir levar o seu espetáculo, o seu show. E a partir disso, fazendo bem feito, é onde você vai conseguir passar o chapéu e ganhar uma grana massa, entendeu? Então, tem esse lance de que na praça eu acredito que é mais massa. Se você for pegar uma hora de sinal e uma hora de praça, a praça é muito melhor, muito melhor. Dali vai sair... Você vai entregar um cartãozinho, o pessoal vai te chamar, se gostar do seu trabalho... Então, isso aí vai reverberar em outros trabalhos. Já o sinal é um fluxo muito rápido. Então, às vezes, é uma coisa mais instantânea, sacou? É tipo um cartão de crédito. (risos) Eu vou ali, cato uma grana rapidinho...

LUA – É um se vira nos 30.

KADU – É, é coisa rápida. Vou ali, falo: não, eu estou precisando de grana. Vou ali, rapidinho, trabalho uma horinha, pronto. Já praça, não. Você tem que se organizar, e tal, ver um horário certo, ver se não está rolando muitos shows, ver se tem público... Mas, por exemplo, em uma praça... Uma vez eu estava... A gente ia para um evento lá na UFG, eu sem grana, total. Estava garoando. Na praça não tinha... Nem o guardinha estava na praça. Eu fui para o sinal na garoa! Fiquei lá trinta minutos, fiz vinte reais e fui para o evento. Na garoa! Acho que o povo ficou com dó. (risos) Não foi nem pelo show, foi pela... Vou colaborar aí com esse menininho aí, que ele está precisando, mesmo.

LUA – É, o sinal é uma coisa mais pá, pum.

KADU – Trabalhar na chuva não é para qualquer um. Então, existem essas condições. São diferentes.

LUA – São coisas diferentes. Uma coisa que surgiu muito em todas as entrevistas que eu fiz foi o coletivo É Só Querê Fazê.

KADU – Ah, sim.

LUA – Então eu queria que você falasse um pouquinho sobre. Como surgiu, o que é, como foi o desenvolvimento, conta a história, para a gente, do É Só Querê Fazê.

KADU – Olha, o É Só Querê Fazê é um movimento de artistas de rua, que para deixar ele mais formatado, para entender melhor, passamos a denomina-lo de coletivo, coletivo É Só Querê Fazê. Mas inicialmente era um movimento de artistas de rua. Eram artistas de rua da época, em média de 2009, 2008 para 2009, que começou a levar música e malabares para o sinal, porque só o malabares estava

uma coisa assim, que nem eu falei, uma coisa muito ali, assim, trabalhar só em cima da virtuose, ganhar grana, e só. E a gente queria mais. Falou assim: o nosso espaço é a rua. A gente precisa pagar aluguel, pegar ônibus, fazer as coisas, a gente precisa de grana. Então, ficar também, na rua, dependendo de ir para sinal no final de semana... Então, vamos trabalhar no sinal. Beleza, o sinal. Mas e aí, vai ser só isso? Nós vamos ficar só nessa, só arrecadando dinheiro, pegando dinheiro, pegando dinheiro? Não, vamos transformar o trabalho no sinal em algo que vai agregar, vai consolidar o grupo, fazendo sinal e de forma mais poética, mais bonita, levando música, instrumentos musicais e tudo o mais. E aí, o lance era esse. Era meio que sair do individualismo. Por isso que movimento, coletivo. É algo coletivo, mesmo. Não é só o nome de uma galera, é um... Traz um espírito de coletividade pesado. Quer dizer, pelo menos eu visto essa camisa, por causa disso. E isso. A gente estava uma vez no sinal, eram quatro pessoas, e já existia esse movimento e o nome surgiu. Falou: é, é só querer fazer, mesmo. É só querer fazer. Então ficou É Só Querê Fazê. Porque era só querer fazer, entendeu? Tipo assim, a gente não era grandes músicos, ou grandes malabaristas, não sei o que. Primeiro porque, se fosse, a gente nem estava no sinal, a gente estava em uma companhia, contratado, ganhando grana. Então, assim, a gente conseguia fazer o que a gente queria, viver daquilo e ser feliz. E foi que foi É Só Querê Fazê. Para ser feliz É Só Querê Fazê. A felicidade está nesse caminho, nessa caminhada.

LUA – Eu achei interessante que em várias entrevistas de pessoas completamente diferentes surgiu a história do É Só Querê Fazê. Eu falei: gente, mas onde que está, afinal de contas? Parece célula de igreja: todo mundo é É Só Querê Fazê.

KADU – O interessante é que o movimento agregava muitas pessoas. Fizemos alguns trabalhos juntos, no Mutirama⁵⁷, em festivais, em outras coisas. A gente foi vendo que, realmente, isso tinha muito futuro. Mas voltando à origem, primeiro. O movimento de rua tinha surgido, e aí acabou que todo esse movimento de rua descobriu um espaço em comum para treinamento e para expansão do conhecimento técnico circense, que foi a Escola de Circo Martim Cererê, que Lua estava, Tetê Caetano, Débora de Sá, Marcelo Marques, e tudo o mais. E quem puxava, quem era a liderança desse projeto era o Marcelo. E foi muito bom a levada, o jeito que se deu tudo, por que? Porque a gente já tinha tentado em outros espaços

⁵⁷ Parque de diversões

buscar conhecimento. (Nesse momento aconteceu uma pequena interrupção, com conversas pessoais.) Tínhamos tentado em vários espaços: Veiga Vale, só que o Veiga Vale estava, na época, em uma gestão um pouco turbulenta, um pouco complexa... era mais aéreo, e tal... Laheto era um circo social. Eram fechadas, as portas, para a gente. Assumi uma coisa aí, que poucos sabem. Era fechado, mesmo. Foi só depois de um tempo, assim, que não tinha para onde correr, que abriu para a geral.

LUA – Mas fechado, como?

KADU – Não tinha espaço para o artista de rua. Não tinha, entendeu? Falavam assim: não, vocês já sabem, não precisam do projeto, aqui, não. E mandava vazar. Mas, assim, para o movimento. Eu tive. Não sei se eu soube chegar, não sei se eu soube insistir, mas para mim as portas do Laheto sempre foram abertas. Eu só tenho a agradecer porque o Maneco é praticamente um padrinho, para mim, na minha vida de circo. Então surgiu esse lance do Martim Cererê. Então, lá a gente se apoderou muito daquilo, porque aquilo ali era nosso, era nosso. As doações dos figurinos vieram para a gente, os aparelhos... A maioria dos aparelhos, não, mas o conhecimento todo, ali, a gente sentia que era da gente. E o grupo foi criando confiança, eu acho que esse espírito jovem, esse espírito de rua, de gana, mesmo, de tramar e chegar lá para fazer abdominal, ainda. Trampa o dia inteiro e ainda chega lá para moer, entendeu? Então isso deu um... Criou um amor e uma união entre esse coletivo. Então, querendo ou não, foi muito importante para o coletivo e para esse movimento todo do É Só Querê Fazê o espaço, lá do Martim Cererê, onde tivemos, lá, os nossos mestres e a nossa formação bem aprofundada. Pelo menos para a gente era muito aprofundado, porque a gente não sabia nada e agora, a partir de então, a gente se entendeu, a gente se reconheceu como artista. Tanto que, para mim foi um momento de transição tão grande que depois do primeiro semestre de escola, lá, eu larguei o curso da universidade. Era um curso de farmácia, parte de biológicas. Larguei laboratório, trabalhava em outras coisas... Insistia, porque a parte artística era... fazia parte da minha vida, mas ainda não conseguia assumir isso, viver disso e acreditar que eu poderia viver só disso. Sempre levei as duas coisas, junto, desde 2006. Fazia mecânica, já fiz turismo, depois fiz teatro, depois fui para farmácia, porque estava na dúvida. Depois falei: não, chega. É isso o que eu quero na minha vida. E depois do primeiro semestre lá, com esse coletivo, eu confiei no coletivo, confiei no conhecimento que eu aprendi, confiei de que eu era muito novo e

então eu podia errar outras vezes. E se estivesse errado, depois eu corrigia. E aí, foi isso. Aí, acreditei todas as fichas no coletivo É Só Querê Fazê. E estudava junto, e ia para ensaio, fizemos os espetáculos, fizemos Favelhaço⁵⁸, fizemos o É Só Querê Fazê, que era uma varietè de números de rua, fizemos... E aí surgiram outras coisas, surgiram A vida É bela, que é do Movimento É Só Querê Fazê. E foram surgindo outros grupos variantes desse movimento. Foi muito bom.

LUA – Você acha que a importância da escola foi mais pelo desenvolvimento técnico ou foi mais por proporcionar o convívio, ter um espaço onde vocês se encontrassem, se conhecessem?

KADU – Acho que 50/50.

LUA – É?

KADU – É. Eu dou o maior valor. Na verdade eu falei isso no curso que a gente fez agora, de acrobacia, aqui em Goiânia, eu falei: gente, foram poucas as novidades no curso. Algum detalhe ou outro, assim, de forma de ensinar, ou uma coisinha assim para a gente corrigir melhor nossa postura, mas foram quatro dias de oficina, assim, com pouca novidade. Porque a gente já conhecia aquela técnica. Mas o lance de estar ali, com quarenta pessoas, contando... Faz uma piada, faz uma brincadeira, ajuda ali, pega, cuida, ensina o que você sabe, troca contato, tira foto, conta sobre você, conta sobre o projeto, ou escuta as pessoas, vê quem é amigo de quem, quem está colando junto, quem é de tal lugar, se veio de outro estado... Essa relação agregou muito mais nesse curso, para mim, do que o próprio conhecimento técnico, em si. E a vivência com um professor de outro estado. Então, assim, a parte da vivência, para mim, na verdade, é mais do que cinquenta por cento. Eu dou mais valor na vivência, no andamento, ali, do... Na verdade, eu acho que a técnica, ela é o objetivo, mas a felicidade está no trajeto. No caso, o trajeto é a vivência, é a convivência. Eu acho que a paixão por tudo isso é justamente a vivência, a vivência que traz. Tanto que as pessoas que vão para a convenção, vão para festivais, encontros, elas se apaixonam pelo movimento do circo, por entender o formato daquilo, como é feito, o amor que as pessoas colocam, às vezes não ganhando nada, às vezes pagando para estar lá. Isso motiva, entendeu, motiva as pessoas que buscam esse tipo de momento, de vivência, de... Isso motiva as pessoas. É isso

⁵⁸ Nome do espetáculo.

o que eu acredito que é sucesso total: a vivência. Porém, a parte técnica é fundamental para quem é profissional da área.

LUA – É isso. Mais alguma coisa que você possa acrescentar?

KADU – Uai, posso falar um pouquinho mais do coletivo.

LUA – Vai lá.

KADU – O lance do coletivo é o seguinte: o coletivo é Só Querê Fazê surgiu com alguns artistas de rua, foi agregando pessoas, atores, produtores, fotógrafos e tudo o mais. Hoje é um movimento grande, que envolve bastante gente. Mesmo que as pessoas não se sintam, assim, eu faço parte desse coletivo, eu não faço parte desse coletivo, faço ou não faço, faço ou não faço? Não, velho, esse movimento é o Só Querê Fazê, porque é uma ideia, é uma linha a ser seguida, entendeu? E aí, quando, nesse caso, foram surgindo várias coisas, a partir dele. Igual: eu fui para o Tocantins e lá a gente é o Só Querê Fazê, também. Por que? Porque o festival é essa minha galera que vai lá para fazer. Os meus parceiros são do Só Querê Fazê. Então a gente é o Só Querê Fazê lá. O Só Querê Fazê está dentro de cada um. Não pe quando a gente se junta. É diferente de uma companhia. A gente segue isso, assim. Eu, fora da companhia, sou o Kadu. Mas eu sozinho, fazendo alguma coisa, eu sou o movimento É Só Querê Fazê. Essa é que é a diferença. E o lance é esse, é tipo assim... Foi a vontade de fazer, mesmo, de ser feliz, que nem eu falei, de percorrer um trajeto do jeito que a gente queria. E o lance do É Só Querê Fazê é esse. Proporciona uma independência muito grande para a gente, porque você faz o que você quiser. Você quer apresentar chicote? Vai apresentar chicote. Não tem problema, não. Porque o nosso movimento, na música, a interação com o público, é tudo isso. A parte técnica é só um detalhe. Talvez o principal, tudo bem, mas é um detalhe. Na verdade o É Só Querê Fazê, na minha opinião, é isso. E surgiu nesses anos aí, que eu falei: 2008 para 2009 e 2009 a gente consolidou a união de todos os artistas. Consolidou a união, mesmo. Até então era uma coisa individual, cada um fazia o seu, como sempre foi. E era bacana porque a gente não conhecia outro movimento de rua. Eu fui descobrir agora, no final do ano, que em 95 tinha gente fazendo sinal aqui em Goiânia. 95! Foram registros que chegaram até a mim. Registro, assim... Informações que chegaram até mim. Então eu imaginei: deve ter tido antes. Deve ter tido antes... Nem sei se existia sinal naquela época, mas deve ter tido. Esse tipo de movimento: era a galera nas praças, fazendo fogo, em vários pontos da cidade, se apresentando. E hoje, por exemplo... a questão do artista de

rua, falando sobre... Você tinha me perguntado um lance da independência... de depender, se faz porque quer, se faz porque... Acho que você falou isso aí.

LUA – Sim.

KADU – Velho, a gente faz porque a gente quer, entendeu? Se a gente não quisesse, a gente ia ser vendedor. Ia fazer outra coisa. Ia usar essa nossa verve, essa articulação, esse nosso lance de querer as coisas para fazer outra coisa. Mas o lance da rua, é porque a gente quer. É um lugar livre. A gente se sente livre, se sente à vontade de fazer o que quiser, de... Se errar, está pronto para recomeçar. Diferente do teatro, às vezes você erra, ali no palco, porra, lascou. Está todo mundo olhando para mim, super foco. A rua, não. A rua é um carro que passa, é um negócio, é você jogar com isso, você envolver... Na verdade eu estou entrando em outra questão, né, questão da arte de rua como um todo, mas eu acho que é isso, o lance do artista escolher a rua é por isso: é por garantir a sua independência. É por isso que o movimento está crescendo. Aqui em Goiânia, por exemplo, há um tempo atrás, o fluxo aqui era pouco. Era pouco o fluxo de artistas de rua estrangeiros, e tudo o mais. E aí foi crescendo, e gerou uma demanda, e cada vez mais a galera se interessando pela arte do circo e descobrindo mais a rua. Hoje tem muita gente. A gente foi na formação do Laheto, agora, a metade era gringo.

LUA – E por que você acha que essa galera está vindo para Goiânia?

KADU – Porque o movimento está crescendo. E o circo de rua tem peso grandiosíssimo, fundamental para o circo que acontece no cerrado brasileiro. Eu não vou me limitar a Goiás, porque eu estou no Tocantins, e estou mandando ver, lá, botando para quebrar. E a galera está começando a ir muito para lá. Então acredito que o lance de aumentar o fluxo é justamente por uma construção de vinte anos para cá. Vinte anos para cá dá o que? 97? É isso. Quando começou o movimento de circo aqui, de realmente ter mais acesso à escola de circo, depois os circos sociais, que vieram, se instalaram e fizeram sucesso demais, os artistas de rua... E eu acredito que, de dez anos para cá foi o grande reconhecimento aqui da região em questão latino-americana. Descobriram, mesmo, nos últimos dez anos. Por que? Surgiu o Encontro Goiano, que movimentou muito a cena nacional de circo. Movimentou muito a cena local, também. Muito local. Aí vieram as escolas de circo. As pessoas começaram a procurar as escolas de circo, porque via na rua, porque via em uma praça, porque via... Eu acho que a arte de rua, ela meio que trabalhou a comunicação do movimento circense nos últimos dez anos. Esse lance das pessoas

verem o circo em todo lugar, o monociclo, a perna-de-pau, os cortejos pela rua, os festivais, tudo isso... A rua foi fundamental, foi um dos principais espaços para fomentar a linguagem, aqui no cerrado. Então, eu acho que ela é uma das principais responsáveis pelo boom de procura e de vinda da galera de fora procurar circo, aqui, querer fazer as coisas aqui, e gostarem da cidade, gostar de trabalhar na rua porque aqui é gostoso, entendeu? Em Palmas, você trabalha meia hora no sinal, você sai vermelho da cor da cortina. É muito quente. Aí você vai lá para o Pará, é úmido. Vai lá para São Paulo, é uma concorrência cabulosa, porque os caras são muito bons. Tem todo esse lance. Aqui é muito gostoso. E eu também não sei até que ponto esse grande fluxo é bom, e deixa de ser bom para ser ruim. O lance é que o movimento de circo, ao se unir, isso é circo! As pessoas do circo, quando se unem, fazem o circo. Eu acredito é nisso. Diferente do esporte, que promove a competitividade, o circo promove a coletividade, une as pessoas. É legal quando o outro acerta porque eu vou buscar, também, fortalecer ele para ele ficar melhor. Ou então eu vou buscar também aprender com ele. E ninguém é igual a ninguém, isso que é muito louco! Ninguém é igual a mim. Então, eu faço equilíbrio, você faz trapézio, o outro faz malabares, nós somos de circo, a gente trabalha junto, a gente é amigo e tudo o mais. Na hora do trapézio eu apresento com você, na hora do malabares eu apresento com ele, na hora do equilíbrio, comigo. Essa união, essa coletividade é o que macera tudo e vira uma medicação só, sabe?

LUA – Adorei a interdisciplinaridade.

KADU – Faz a gente ficar saradão. Na verdade é isso, eu acho que essa união do movimento é que deu esse boom, também, mas que a arte de rua é grande responsável pela disseminação da linguagem.

A melodia do palhaço

É um sorriso e um abraço

E movimentos com harmonia

Enchem a plateia de alegria

Um sopro no ouvido,

Batida no coração

Mesmo com os olhos fechados

Você se enche de emoção

Música e malabares

Nós trouxemos para você

Porque arte popular

É só

Querê

Querê, querê

Fazêêêêêêêêêê

Entrevista com Endrina Barrios, malabarista.

LUA – Seu nome?

ENDRINA – Endrina. Eu sou da Venezuela e também faço arte. Trabalho na rua, treino aqui.

LUA – Você faz sinal?

ENDRINA – Sim. Faço sinal sozinha, com meu esposo...

LUA – Por que a rua? Por que você resolveu se apresentar na rua?

ENDRINA – Bom, eu antes não sabia nada de malabares, nada dessas coisas. Só que eu sempre sonhava muito com viajar, conhecer, só que eu não sabia que ia fazer malabares. Então eu conheci muitos amigos que viajavam muito e eu: nossa, eu quero viajar, conhecer Colômbia, Brasil, Peru, Bolívia... E aí eu estive com meu esposo e ele já fazia muito malabares, já tinha viajado muito. Aí então eu aprendi com ele. “Faça isso, com isso você vai poder viajar, conhecer muitos amigos”. Ainda mais que ele já fazia. E foi assim que resolvi fazer na rua. Aprendi muito, pratiquei muito e fui. E é bom. Não é tão ruim, assim. Viajei muito, conheci muito. Aqui no Brasil viajei até de bike. Conheci muita gente, aqui, muito boa.

LUA – Então você começou a fazer por causa do seu esposo?

ENDRINA – Sim.

LUA – Ele já fazia...

ENDRINA – Ele já fazia. Só que eu queria viajar, só que não sabia como viajar. Ele me incitou: vamos fazer malabares, vamos fazer arte... E eu aprendi com ele.

LUA – Legal. E você treina como?

ENDRINA – Eu acordo, também, cedo, trabalho, depois passo todo o dia com meu filho. Eu tenho um filho pequeno. E eu treino à noite. Todo dia à noite. Tipo de sete horas até dez horas. Depende da hora que eu chego aqui. Tem dia que eu chego às nove, aí treino até onze, mas sempre tem que treinar, sempre treino.

LUA – Você treina na praça?

ENDRINA – Aqui na praça. De noite. Sempre, sempre.

LUA – E qual a sua expectativa com relação a esse trabalho? Você começou a fazer isso para viajar e é isso que você...

ENDRINA – Não. Eu comecei a fazer para viajar, mas depois eu tomei muito carinho pela arte, agora já não posso largar. Eu acostumei a fazer isso e eu amo muito. Eu quero ‘surgir’ mais, fazer mais coisas. Pelo menos, eu também queria, tipo, gente que tem escola, dar oportunidades a gente que é da rua. Dar oportunidade pra gente aprender outra coisa, porque a gente aprende coisa que a gente pode aprender aqui, outras coisas que são distintas. Na escola não, a gente pode aprender trapézio, essas coisas. Porque a gente pratica muito claves, essas coisas.

LUA – Ah, entendi. Então você quer fazer outras coisas.

ENDRINA – Claro. Sim. Só estou esperando a oportunidade.

LUA – Com relação a esse trabalho na rua, o que você acha que poderia ou que deveria mudar?

ENDRINA – O que deveria mudar?

LUA – Com relação ao trabalho na rua, em geral.

ENDRINA – Sim, tem que mudar. O que acontece é que tem gente que trabalha na rua só por... (?) A gente tem que trabalhar por amor à arte, para mostrar algo bom para as pessoas, não mostrar o ruim, porque as pessoas vão ficar: ah... Fazem coisas muito ruins. A gente tem que treinar para mostrar às pessoas da rua coisas boas, para mostrar que a gente não é simples pessoas que estão aí pedindo. Não, a gente quer expressar uma arte e tem uma coisa boa para dar para as pessoas: a alegria... As pessoas, tem algumas que têm que mudar isso aí, que só fazem qualquer coisa para ganhar dinheiro. Isso é o que eu espero que as pessoas mudem.

Entrevista com Guarnieri Pereira Alves, tecidista.

LUA: Como você aprendeu o número que você usa, que você trabalha na rua?

GUARNIERI: Eu estava num retiro e conheci um malabarista. Aí depois eu vim pra praça universitária e aprendi com a galera o que eu faço hoje.

LUA: Você estava em um retiro...?

GUARNIERI: Um retiro religioso, aí lá tinha uma pessoa treinando, apresentando para o pessoal e eu aprendi com ele.

LUA: Você fez esse retiro por quanto tempo mais ou menos?

GUARNIERI: Um final de semana.

LUA: Um final de semana e aí depois você veio pra cá...

GUARNIERI: Vim pra praça universitária e aí comecei a aprender com o pessoal aqui.

LUA: Como e onde você treina?

GUARNIERI: Treino em casa e aqui na Praça Universitária. Como...? É o difícil né. Vai muito do truque. Às vezes eu fico uma hora com um truque só, aí eu canso e vou treinar a performance inteira ou eu pego já um outro e troco de equipamentos, pra não cansar.

LUA: Entendi. Então assim, você basicamente treina aqui uma vez por semana, né? Fora isso...

GUARNIERI: É, uma vez por semana e mais umas quatro vezes durante a semana.

LUA: Quais são suas expectativas em relação a esse trabalho de rua?

GUARNIERI: Então, eu quero aprimorar e aprender mais. E na rua a gente consegue isso, porque cada sinal é uma nova oportunidade. Esse público não te conhece, não viu que você errou e nisso você tem o ânimo para crescer, para aprender mais. E conseguir me sustentar através disso, é um projeto meu.

LUA: Então, na realidade, você quer viver do seu trabalho na rua?

GUARNIERI: Isso.

LUA: O que você acha que poderia ou deveria mudar pra melhorar essa qualidade de vida, qualidade de trabalho do artista de rua?

GUARNIERI: Acho que mais incentivo por parte do poder público. Também a divulgação do nosso trabalho, porque a gente é muito marginalizado, nós somos vagabundos, cara que não trabalha... Ninguém entende, muitas vezes, que nós somos artistas, pagamos o preço por estar ali.

LUA: Entendi. Então você acha que... Basicamente duas coisas que você me diz: um, o apoio do poder público...

GUARNIERI: Isso e a divulgação, também, do trabalho.

LUA: Entendi. Como você...

GUARNIERI: É tipo, nas redes sociais, essas coisas, que vai trabalhar também na conscientização da população.

LUA: Ah, ok. Na conscientização do povo.

GUARNIERI: Isso.

LUA: Tem mais alguma coisa, alguma história, alguma coisa que tenha acontecido com você nas suas apresentações...

GUARNIERI: Nossa...

LUA: o que você acha que merece ser registrado?

GUARNIERI: Cara...

LUA: O que você acha, assim, de coisas que te aconteceram na rua?

GUARNIERI: Quando eu iniciei a carreira, mesmo como palhaço, eu achava que isso acontecia com os loucos, mas no andar da carruagem, vai acontecendo umas coisas. Teve uma vez que eu estava muito triste no malabares, estava ruim o dia, sol quente, aí eu apresentando comecei a brincar num microônibus com as crianças, aí de repente eu fui ver elas eram surdas. Cara... Eu mudei o dia da criançada, elas estavam todas rindo, felizes, cara... Valeu a pena.

Entrevista com Jairo Antonio Lopez Molina, maestrista.

JAIRO – Meu nome é Jairo Antonio Lopez Molina.

LUA – Jairo, eu queria que você falasse um pouco da sua experiência de fazer arte na rua.

JAIRO – Bom, a minha experiência, para mim, foi o seguinte: a necessidade, né? A gente estava em um país em que você não conhece ninguém, você precisa se sustentar de alguma forma, né? No meu caso eu vi uma saída, foi fazendo arte de rua. Então eu aprendi a fazer o mundo do circo, artesanato, brincar de palhaço, música... Aí eu vi a oportunidade de fazer em uma praça, em uma saída de shopping, alguma intervenção e passar o chapéu e dava para sobreviver. Então a necessidade me fez me esforçar, aprender. Comecei a estudar de uma forma empírica a questão do palhaço, da mímica, sobre o corpo e como falar em público. Comecei a ter as minhas primeiras experiências, pela necessidade de precisar me alimentar e viajar, e pagar hotel. Foi assim que apareceu o mundo do circo na minha vida.

LUA – Você estava fora do seu país... Isso foi onde?

JAIRO – Na verdade eu já saí do meu país já tem um tempo. Foi em 2004. Terminei a faculdade e estava trabalhando há um ano na área de sistemas. Eu queria conhecer o mundo, queria conhecer outro oceano, queria conhecer de perto a neve... A necessidade de outra cultura, de achar alguma coisa. Eu não queria ficar o resto da minha vida em frente ao computador, olhando para uma tela e assinando documentos. Aí eu decidi pegar o pouco que tinha e viajar pelo meu país primeiro.

LUA – Qual é seu país?

JAIRO – Colômbia. Aí atravessei o Equador e quando cheguei no Peru meu dinheiro estava acabando, né? Precisava de alguma coisa. Eu tinha dinheiro para comer todo dia, mas quando meu dinheiro estava acabando eu precisava de uma saída. Aí foi onde eu descobri o mundo do circo, do artesanato, de fazer arte com as mãos. Isso foi o que me fez aprender.

LUA – E você aprendeu como?

JAIRO – Na verdade eu aprendi... Eu sou muito curioso, então... Por exemplo, se alguma coisa me chamar a atenção, eu sempre de uma forma muito empírica, ou lendo livros, ou olhando primeiro, de ficar olhando as pessoas fazendo na rua e comecei a tentar imitar de uma forma... Pra mim mesmo. Nunca ninguém me ensinou nada, nem mesmo... Depois que eu comecei a fazer esse mundo do circo, conhecer as pessoas que já faziam, aí eles me davam dicas de como fazer um truque, alguma outra brincadeira diferente. Mas foi, no meu caso, de uma forma muito empírica.

LUA – Sim... Então você foi aprendendo na rua mesmo?

JAIRO – É. Na verdade, sim. Você aprende na rua, na praça, no mundo, digamos assim, porque o mundo se compõe de muitas coisas.

LUA – E quando você começou você treinava como? Onde?

JAIRO – Na verdade, o que acontece... Vou te contar uma história: eu fazia artesanato, que é uma forma mais... Não é tanto assim como fazer malabares de rua, porque no mundo do circo você tem que ter uma interpretação, tem que se apresentar em público, perder a vergonha, né? Como artesão, o que eu fazia? Eu me sentava a expor meu artesanato e as pessoas vinham a mim. No caso do circo eu tinha que ir procurar meu público, chamar atenção de uma forma que conseguisse aglomerar pessoas para me ver. Aí eu tive a mudança e nas primeiras vezes a experiência de fazer semáforo, essas coisas, não conseguia fazer nada. A minha vergonha não me deixava fazer nada. Tanto assim que no primeiro dia eu tive que beber três cervejas de latinha para criar coragem, pintar o rosto de branco e sair no sinal e em uma hora eu tinha setenta reais no bolso! Eu falei: cara, não vou mudar mais minha vida. Que eu fiz? Comecei a estudar o mundo do circo através do you tube. Comecei a estudar vídeo de pesquisa, de palhaço, de mímica, como que anda um palhaço, como caminha um palhaço. Tudo de uma forma empírica e me olhando no espelho todo dia. Fui criando um personagem. Aí me entreguei na mímica, muita mímica e comecei a mesma vivência do dia a dia no sinal, me fez

compreender meu corpo, como funciona, como que a postura (?) movimentos também, como as linguagens, né? Isso é uma necessidade e curiosidade, também porque por mais que (?) uma curiosidade de querer aprender, aprender. Me fascinava mais o mundo do circo. Aí quando eu vi que dava para eu viver, me sustentar viajando, fazendo arte de rua, eu falei: não preciso ficar o ano todo trabalhando pra juntar um dinheirinho pra depois, no final, nas férias do trabalho ir lá conhecer uma cidade quinze dias e voltar. Eu vi a possibilidade que eu podia trabalhar e viajar sem parar. Viajei cinco anos da minha vida por treze países fazendo arte de rua.

LUA – Conheceu o mundo todo. (risos)

JAIRO – Não, o mundo todo, não, mas pelo menos a América Latina.

LUA – Uma boa parte, vamos dizer assim.

JAIRO – Do Panamá para baixo, todos os países. Eu falo conhecendo, porque conhecer... Porque você falar que conhece não é o mesmo que você ficar quinze dias em Buenos Aires e falar que conhece. Eu fiquei muito mais tempo, fiquei meses em cada cidade, mas conhecer, só comecei um pouquinho de cada coisa, né?

LUA – Basicamente você resolveu ir para a rua para viajar? O que te levou a fazer arte de rua foi a vontade de...

JAIRO – Não. No meu caso era a necessidade de conhecer o mundo. Independente se for fazendo artesanato, se for fazendo música, teatro, dança, qualquer coisa. Por exemplo, se começar a fazer música com os amigos e a gente via que dava mais dinheiro, então a gente fazia música. Se a gente começava a fazer malabares de rua e via que dava mais dinheiro, então a gente fica no malabares de rua, né? Então você o que mais está dando, o que o povo quer. Então você tem que dar para o povo o que o povo quer ver. Aí você ganha mais, não perde tempo. Aí então eu sempre experimentei um pouco de cada coisa. Mas quando eu comecei a descobrir um palhaço que eu tinha escondido, cara, eu depois não conseguia fazer nada se não me maquiava daquele palhaço. E até hoje eu não consigo fazer nada se não me maquio como aquele palhaço.

LUA – E o que você está fazendo hoje com relação ao circo, à arte de rua?

JAIRO – Na verdade, o que acontece? Eu sempre tive muita habilidade quanto a questões corporais. Sempre fui muito moleque, de fazer lutas, artes, ioga, meditava, conhecia um pouco meu corpo, de uma forma bem forte, mesmo. Quando eu comecei a aprender aquele mundo do circo, de acrobacias aéreas, trapézio,

acrobacia coletiva... Aí eu vi que tinha muita facilidade e aprendi muito rápido, de uma forma que eu mesmo me impressionei como eu aprendi rápido. Tipo, em um ano e meio eu já sabia um monte de técnicas que nunca na vida tinha passado pela cabeça. Aí eu comecei com a proposta de dar aula em uma escola. Escola pública mesmo, do estado. E eu fui pra lá e trabalhei quase quatro anos dando aula, onde eu coloquei em prática todas aquelas viagens que eu aprendi na rua mesmo, algumas convenções, festivais de circo e eu pegava e (?) acrobacia, alongamento, até anatomia. Aí fui pegando essas experiências aos poucos e juntando. Fiz um currículo, depois que trabalhei quatro anos. Na verdade, na verdade, em vez de trabalhar eu aprendi muito mais dando aula do que ensinando, porque eu descobri que você ensinando o pouco que sabe você tem que dar o melhor de si para seus alunos entenderem. Então, automaticamente você vai entender muito melhor tudo aquilo. Aí foi experiência, conhecendo gente que sabia mais, olhando, descobria... Hoje em dia eu sou professor de atividades de circo e trabalho em todas as áreas do circo, desde palhaço até as acrobacias, até uma cama elástica... Tudo isso foi de uma mais empírica, mesmo.

LUA – Quando você começou você imaginou que você fosse terminar professor de circo?

JAIRO – Não. Saindo da Colômbia eu nem imaginava que ia fazer sinal na rua. Nunca nem passava pela minha cabeça.

LUA – E o que você acha que poderia melhorar para ajudar essa atividade, para melhorar a qualidade de vida do artista de rua, a forma de trabalho? O que você acha que poderia mudar?

JAIRO – Bem, na verdade o problema não é querer mudar, o problema é que cada dia se torna mais difícil. Porque hoje em dia... Há cinco anos atrás, seis anos atrás, não tinha tanta gente na rua fazendo o mesmo trabalho. Então antigamente era mais fácil você se sustentar na rua de uma forma vivendo da arte. Hoje em dia tem mais pessoas encontrando esse caminho de sair e conhecer o mundo e aprendendo arte de rua. Então, digamos assim, já tem uma competição muito forte, porque você já vai fazer o espetáculo que acabou de passar, que dois ou três já fizeram antes de você. Então, de uma forma, para sustentar, já está mais difícil, né? Agora, por outro lado, é legal porque está crescendo o movimento. Então cada dia as pessoas expandem mais a cabeça e descobrem que a arte também é vida. Sempre foi, na verdade. Porque o grupo do circo sempre passou por um preconceito muito forte. As

peças assimilam o malabarista que está no sinal como vagabundo, drogado. Eles criminalizam muito o circo. Mas também a gente não pode julgar ninguém, porque se você parar para ver tem pessoas que... Por um que tenha feito alguma coisa errada, eles já generalizam e acham que o malabarista que ficou uma vez na rua, bebendo, por exemplo, eles acham que todo mundo é do mesmo jeito. Então as pessoas generalizam, aí marginalizam o circo, de alguma forma. Sempre tem um preconceito, sempre.

LUA – Então você acha que talvez uma conscientização, uma forma de mostrar para as pessoas que não é assim, ajudaria?

JAIRO – Eu acho que mostrar o circo, tipo, eu tenho um projeto social, né? Se a gente trabalha o circo de uma forma social as pessoas assimilam muito melhor. As pessoas compreendem que o circo não é só colocar um nariz e falar sobre o palhaço. O circo... No circo você aprende coisas do corpo, você aprende a conhecer a si mesmo, a perder a vergonha, aprende a se socializar de uma forma que vai te ajudar muito na vida, né, para tudo. Para estudo, para trabalho... Então eu acho que o circo é um universo que... Na verdade, eu acho que tem que ser uma obrigação de toda escola ensinar circo. Porque o circo abarca muita coisa: teatro, música, dança, expressão corporal, um monte de outras coisas.

LUA – Tem alguma história, alguma coisa que tenha acontecido com você durante as suas apresentações na rua que você ache interessante a gente contar? Alguma situação pela qual você tenha passado...

JAIRO – Cara, apareceram muitas na minha vida, porque você está no sinal e todo dia acontece algo. Aí, só que... Uma vez eu aprendi muito. Eu trabalhava como mímico. E eu decidi pesquisar um ano inteiro a mímica e eu fiquei um ano viajando, mas eu não falava nada, inclusive eu ia no restaurante e era tudo à base da mímica. Eu não sei, eu acho que estava ficando louco nessa época, porque eu não conseguia mais viver sem essa maquiagem. (risos) Eu me maquiava, eu ia terminar almoçando maquiado... Às vezes ia jantar estava maquiado. Uma vez aconteceu que... Eu ficava tanto no personagem que uma vez eu fui para uma parada de ônibus. Esperando o ônibus, comecei a fazer movimentos, gestos de mímica, sendo que não estava maquiado, estava normal. (risos) E as pessoas me olhando, as pessoas pensavam que eu estava fazendo... Eu tinha me esquecido que estava sem o personagem. Falei: nossa, eu estou ficando louco! Aí eu terminei deixando um pouco minha mímica e voltei ao normal. Porque o personagem estava tomando

conta de mim, cara! Aí eu decidi ser mais forte. (risos) É sério! Chegava lá, estava na parada já começava a fazer um monte de mímica na parada do ônibus... Ai, eu não estou maquiado... Na hora que eu lembrava, me dava vergonha. E mais vergonha porque eu só perco a vergonha com a maquiagem. Porque na verdade a maquiagem te faz... O palhaço pode ter... Ele tem o direito... Ele pode fazer qualquer coisa quando está com a maquiagem. Qualquer coisa que ele fizer está bem feito porque ele está ali para fazer aquilo. Agora, fazer coisa de palhaço sem estar maquiado... é outra realidade.

LUA – Durante a minha pesquisa eu encontrei um livro, um autor que diz que o artista está na rua porque ele não tem acesso aos aparelhos culturais, ele está na rua porque ele não consegue estar em um teatro, não tem teatro disponível, então o artista vai para a rua. Você acha o que? É assim?

JAIRO – Na verdade isso a gente tem que fazer vários questionamentos nesta questão, porque por exemplo, às vezes se torna, de uma forma digamos assim, administrativa, como está, digamos, o país, apoio cultural está (?) muito pouco. Imagina para o circo que ainda está começando a pegar força. Se está difícil para o teatro, para a música e dança, que já têm um tempo mais na área, está mais forte, imagina para o circo, que está iniciando. E a outra também é que muita gente também não tem essa iniciativa de querer se profissionalizar na área do circo, né? Porque muitos fazem por hobby, outros fazem só por questão de viagem... Porque nesse mundo do malabares, principalmente malabares, tem muito 'viajeiro' que saem do seu país, vão dar uma volta aí pelo mundo e aprendem que nos malabares tem um sustento pra não passar fome, só que quando ele volta pro país dele ele vai estudar outra carreira, ele vai deixar de lado, porque muitos pegam o circo como um hobby. Agora tem pessoas aí, não falo todo mundo, mas os poucos que conseguem viver desse mundo do circo, abrem grupos de treinamento, abrem escolas, vão entrar em projetos sociais, espalham conhecimento né. Mas a maioria dos malabaristas que tem por aí, eles estão de uma forma temporária mesmo, enquanto estão viajando. Já conheci muitos que quando voltam para o país de origem, voltam e deixam de fazer aquilo. Então ela encontra um refugio no circo né, porque ele percebeu que o circo... Porque na verdade, quem não gosta de circo? Você chega num lugar vestido de palhaço... Eu percebia isso. Eu trabalhava no semáforo sem maquiagem, eu fazia um tanto de dinheiro que dava pra me sustentar, mas se eu trabalhasse como palhaço, eu multiplicava meu dinheiro em menos

tempo. Então o personagem te ajuda, o arquétipo do seu palhaço, que você cria, te ajuda, porque você chega de uma forma mais aberta, as pessoas se abrem mais pra um palhaço que pra um cara de cara limpa. E se as pessoas valorizam que você tem uma maquiagem boa, um figurino bom, uma pessoa não vai te dar um real, vai te dar dois, porque vê que você se esforça, que faz uma arte boa. Também tem outros que, ai meu deus, nossa senhora. Tem aqueles malabaristas que são descuidados, eles só vêm a arte por manutenção, mas não se preocupam com figurino, ser delicados na hora de abordar as pessoas. Aí tem uns que são grosseiros quando uma pessoa não dá nada, aí se tornam grosseiros com o público, então as pessoas acham que todos são iguais e se fecham. Muitas vezes acontece isso: a pessoa não tem dinheiro e vai e xinga porque "ah, não me dá uma moeda", essa pessoa que estava no carro, na próxima vez vai fazer o que? Fechar o vidro na tua cara, porque acha que você vai xingar também. Sendo que a gente tem que entender que tem gente que gosta, tem gente que não gosta, tem gente que tem dinheiro na hora pra dar, tem gente que não tem. Agora se você for bom, com certeza você sempre vai ganhar alguma coisa.

LUA – Muito bem, mais alguma coisa que você acha que seja importante registrar?

JAIRO – Um poema que fiz quando meu palhaço começou a surgir, se chama "Palhaço" em espanhol.

Aquele palhaço nesta vida
 Ao que Deus destinou a ser rei
 Ao ver minha cara pintada
 todos riem sem chegar a compreender
 que minha vida é desgraçada
 mas se o palhaço contasse suas amarguras
 até as almas mais duras chorariam com ele
 não me peça para rir, porque meu sorriso é meu espanto
 Já ri tanto e tanto a gargalhadas e com dor
 que neste mundo traidor aprendi a sorrir com pranto
 Fim. Viva o circo!

Entrevista com Jhony Robson dos Santos, o Bulacha, malabarista.

LUA – Primeira coisa: por que a rua? Por que você resolveu se apresentar na rua?

BULACHA – Primeiro porque lá foi o lugar que me acolheu primeiro. Foi minha primeira experiência. Desde cedo eu sempre estive na rua, trabalhando, ou aprontando. Sempre... Era o lugar em que eu sempre me dei bem. Eu fui aprendendo muitas coisas, fui conhecendo muitas pessoas, também. Por exemplo, quando eu era moleque eu trabalhava na feira, então eu conhecia as tiazinhas do bairro. Elas confiavam tanto em mim, assim, porque sabiam que pra eu pegar mais clientes, no caso eu já pegava o endereço delas mais rapidão, então elas já deixavam eu ir, quando elas estavam voltando eu encontrava elas, já tinha outro cliente me esperando. Então sempre muita experiência com pessoas que eu fui conhecendo fora da minha casa e dentro desse contexto da rua, mesmo. Os vendedores, como eles também... A feira, essa coisa do camelô foi uma coisa que me ajudou muito nessa coisa da rua, sabe?

LUA – Você fazia o que na feira?

BULACHA – Então... Na feira eu comecei fazendo frete, que era a coisa das tias, depois trabalhei como feirante, depois eu tinha um monte de gente trabalhando comigo. Assim, sempre eu começava só fazendo uma coisa e de repente tinha um monte de pessoas envolvidas comigo. Por isso é que tem esse negócio do coletivo É Só Querê Fazê também, sabe? Eu comecei fazendo essas coisas, mas eu já trabalhei de engraxate na rua...

LUA – Isso com quantos anos, Bulacha?

BULACHA – Ah, eu comecei a vazar de casa para trabalhar eu tinha uns sete ou oito anos. Eu fazia escondido da minha mãe. Ela não gostava e tal, mas daí eu falei para ela: você quer a opção que tem aí, da galera, ficar dando comida para os filhos até vinte anos, quinze anos de idade? Ela já pensou mais rápido e já liberou para eu trabalhar mais, nos finais de semana, fora do horário de aula... E aí foi onde eu fui conhecendo um monte de pessoas e fui me envolvendo com essa coisa do comércio, de gostar dessas coisas. Era uma forma muito massa de me relacionar com um monte de gente, conhecer um monte de coisas assim... Várias experiências. Você está ali, você está mostrando o que você sabe e também está disposto a conhecer um monte de outras coisas, na rua. Então a rua é um lugar que te permite... Ela te acolhe de várias formas. Você vai se identificando com as coisas que ela vai te dando. Pra mim foi assim também. Essas relações que eu fui criando com as pessoas da feira, da feira eu trabalhar de camelô no centro, depois fui trabalhar de office boy em uma empresa, durante quatro anos. Eu trabalhei em uma

empresa e foi a melhor coisa da vida, que eu fiz. Porque eu realizei o sonho da minha vida. Porque todos os meus amigos e meus parentes morriam com nove, dez, treze... Então meu sonho era viver até os quinze para trabalhar de office boy, que era um poder muito doido, que era a oportunidade que eu tinha de chegar nos dezoito e fazer alguma coisa. Eu já sabia que a minha mãe, com um salário mínimo já sustentava eu e meus irmãos, imagina se eu ganhasse um salário também? Eu poderia sustentar e fazer o meu rolê muito bem, de boa. Porque eu via minha mãe fazendo aquilo com um salário, eu também poderia fazer. Ela sempre foi muito batalhadora, mas como é periferia, você também se envolve com a criminalidade, um monte de coisa, então eu cheguei nesse emprego aí, que era uma patroa dela, ela trabalhava há dezoito anos com essa pessoa e essa pessoa me deu essa oportunidade. Aí fui cortar o cabelo, mudaram totalmente a minha estética, eu fiquei puto como eles, mas era isso. Eu tinha que me enquadrar. Foi onde eu tirei, também, o meu primeiro rg, foi onde eu tirei carteira de trabalho...

LUA – Virou cidadão.

BULACHA – É, eu virei cidadão, né? Para ter patrão você tem que ser cidadão, né? E aí eu cheguei nesse lugar, trabalhei nessa empresa quatro anos, e assim dando o couro, mesmo, ralando, porque minha mãe gostava muito deles. Eu também gostava muito deles. Eu achava que eles estavam sempre me incentivando a fazer as coisas. Só que eu comecei a perceber que eu não estava subindo de cargo, não ia subir de cargo nunca. Eu já tinha realizado meu sonho de ser office boy, já não queria mais ser, já estava chato. Eu já atendia na área artística, eu que colocava todas as mercadorias na loja, o que entrava, o que saía, estoquista, essas coisas eu fazia tudo. Fazia o serviço bancário. Eu só não era dono, ainda. (risos) É, eu fazia entrega, fazia tudo. E era assim, uma coisa que... Só eu de office boy do centro que entregava em aparecida, de bike. Entregava no Jaó, Santa Genoveva, os bairros mais longe. E eu ia de boa. Outros boys, ninguém fazia isso. E aí eu saquei: ah, então é por isso que eu não subo de cargo. Nesse trabalhar no centro eu também criei relação com várias pessoas, no percurso que eu passava todos os dias, a galera que vendia... E essa malandragem dos caras que trabalham lá, que falam que vão pular a faca, desde moleque eu sempre gostei deles, então eu via que a empresa não dava valor em mim, eu ficava lá assistindo, até... Às vezes o patrão passava: menino, o que você está fazendo aí? Eu falava: tô vendo a galera. E aí eu fui criando uma coisa. Não quis mais trabalhar com os outros e resolvi demitir o meu

patrão. Cheguei e falei que não rolava mais. Ele falou: então vamos fazer um acordo e ele foi muito filho da puta, porque ele fez o acordo comigo e nesse acordo ele pegou mais da metade do dinheiro que eu ia ganhar. Eu só recebi o seguro. Eu peguei a primeira parcela, foi a grana que era boa, e eu passei para ele. E aí eu peguei essa grana e investi tudo em mercadorias de hip hop, que era uma coisa que eu já estava envolvido, ali com a galera do graffiti, o pessoal que eu fui conhecendo ali no centro. Eu conheci um... Nesse tempo tinha uma galera que era mais unida, de um movimento do hip hop. Foi onde eu conheci o Jerry, conheci uma galera, nesse tempo. Mas eu era bem moleque. Mas estava todo mundo, assim, se salvando do seu bairro e tendo o primeiro contato, ali, com o centro. E aí, quando você vira cidadão você passa a ter acesso a outros lugares, também, que você não conhecia. Porque muitos no meu bairro morreram sem nem conhecer o centro da cidade, só dentro do bairro, mesmo.

LUA – Qual era o bairro?

BULACHA – Vila Coronel Cosme, lá próximo ao Bairro Feliz. Então muitos nasceram e cresceram no bairro, morreram ali mesmo, não foram para outro lugar, não descobriram. Eu tive a oportunidade de conhecer, nesse tempo, a união do movimento hip hop. Era a galera que eu me relacionava muito bem com eles, porque, por eu ser da periferia, foi a primeira galera que me deu oportunidade. Teve um curso de graffiti, então eu tive o primeiro contato com a coisa, né? Mas se eu não tivesse trabalhado no centro de office boy, eu não teria conhecido isso.

LUA – Isso você tinha quantos anos?

BULACHA – Isso eu tinha aí uns 17.

LUA – Era novinho.

BULACHA – Era novo.

LUA – Moleque, ainda.

BULACHA – Era moleque. Eu vazei de casa eu tinha quinze anos de idade. Quinze anos de idade eu já tinha vazado porque já tive problemas, tinha dado uma facada em um cara, umas doideiras loucas, assim. Coisas lá de trás. E aí eu peguei essa relação com a galera do hip hop e foi onde eu falei: nossa, agora eu vou ter que viver do que eu gosto. E aí eu fui para São Paulo, comprei um monte de roupa, peguei um cnpj de uma loja de gibi, de um amigo que tinha, da hoccus poccus e fui lá. Fui falsificando umas identidades, assim, que tinha loja que não sei o que, a galera não queria vender para mim.

LUA – Você era menor, ainda!

BULACHA – Eu era menor, ainda, e fazia outras coisas. Não, não era menor, mais, mas eu já estava assim... Foi a primeira ida a São Paulo. Foi a descoberta de uma coisa que eu só tinha visto pela televisão, aquele chocão. E lá eu vendo a galera na rua, também, ralando no doze! Fazendo várias coisas, cantando, dançando. Quando eu voltei para Goiânia eu comecei a vender essas camisas no boca a boca com a galera. Em uma semana já vendi e já dobrei a grana. Voltei e comecei a fazer isso. Aí resolvi montar uma loja. Quando eu montei essa loja o cara que me alugou o espaço... Eu investi toda a grana, um tanto de tempo... Eu investi toda a grana nessa loja. E aí o cara, quando eu ia inaugurar a loja, um dia antes ele falou assim: olha, eu vou pegar a chave da loja de volta porque minha mãe não gostou de vocês. Por causa do estilo, né, hip hop, essas coisas. Tinha umas coisas de rock'n roll. Ela já não gostou do que ela viu na primeira vista. Daí ele falou assim: toma aí seu dinheiro de volta e me dá minha chave. Ele me deu só o dinheiro do aluguel, que eu tinha, eram uns duzentos reais, na época. E eu falei: nossa, eu tenho duzentos reais, tudo o que eu tinha investido está tudo aí! Ele: não, então tira suas coisas daí, amanhã, toma aí que eu quero a chave de volta. Eu virei e falei: nossa! E eu caí, assim, fudido, porque já tinha investido a grana toda, já não estava mais no pique de vender para a galera no boca a boca, porque aí já era uma outra coisa, aí eu perdi tudo. Essa grana que eu tinha investido eu fui comendo com o resto das roupas que tinha, durante um tempo eu fiquei meio para baixo e aí eu comecei a vender cd pirata na rua. Eu comecei do zero de novo. Rapidão eu comecei a fazer grana. Eu tinha uma rota, eu fiz um monte de cliente na cidade... E aí um certo Natal eu investi uma grana massa, assim, uns cinco mil reais e ia fazer uns trinta mil reais em uma semana, vendendo, na semana do Natal. E quando eu investi toda essa grana, a polícia vai e me pega e prende. Aí eu fiquei preso com os caras que tinham assassinado, tinha um monte de coisa, tinha faca dentro da cela, lá, dos caras. Eu falei: cara, eu estou trabalhando e estou passando por esse rolê? Puta que pariu, né? Aí, passou. Paguei fiança, não sei que, não sei que... Gastei toda a grana, rodei, perdi tudo de novo.

LUA – Você foi preso porque estava vendendo...

BULACHA – Cd pirata. Aí eu perdi tudo de novo. Ah, beleza. Comecei a fazer artesanato. Levantei, fazendo artesanato, de novo. Passei tantos meses trabalhando, fiz um monte de coisa, uma pesquisa, descobri como fazer um monte

de coisa de artesanato, subi de novo. Um dia eu estou bem assim em um lugar, estou lá, vendendo artesanato, tranquilo, os caras chegam e toma tudo. O rapa toma todo o meu material. Putz, cara, de novo?

LUA – Mas você fazia o que, nessa época?

BULACHA – Fazia artesanato. Fazia brinco, pulseira, artesanato, mesmo, de maluco. Maluco de BR. Pegava ossos de coisas, transformava em outras coisas, escultura. Trabalhava com durepóxi, com tudo que colocasse na mão eu estava trabalhando. E aí, não rolou. Eu já conhecia a galera do circo, trabalhando com artesanato na rua. Aí eu peguei e falei: ah, beleza, vou vender balinha. Comecei a vender balinha em um lugar. Eu, vendendo balinha nesse lugar, comecei a fazer uma clientela, já me estruturei tudo de novo. Mais uma vez o rapa foi lá e me tomou todas as minhas coisas. Eles não poderiam ter feito isso, porque primeiro eles têm que te dar um aviso. O cara, como ele não fez o trabalho dele, ele falou para o patrão dele que ele tinha feito. Aí o cara falou: não, o cara falou para mim que você já foi avisado. Você está dizendo que não. Eu vou acreditar nele, porque ele trabalha para mim. Então eu vou recolher as suas coisas. O cara foi e tomou as minhas balinhas tudo de novo. Aí eu falei: Puta, mano, eu não vou aguentar, desse jeito, não. Mas nesse meio tempo eu conheci o malabarismo. Já brincava com as bolinhas, um pouco. Nesse tempo do hip hop, quando eu tocava com a galera, tocava com um grupo chamado Testemunha Ocular, em uma das viagens que eu fiz com esse grupo eu conheci o pessoal do Coró de Pau e conheci o Mateus e o Vitinho. A gente tinha uma caminhada para fazer, de seis quilômetros. Como não tinha nada para fazer eu resolvi fazer alguma coisa, que era brincar com as bolinhas, porque o Mateus ia dar uma oficina de malabares, uma coisa assim. Nesses seis quilômetros eu aprendi a jogar malabares. E aí eu sabia disso, eu... Quando eu trabalhava em um lugar mais livre eu brincava um pouco, não com a intenção de ganhar dinheiro com isso, mas com a intenção de me divertir. Eu já sabia fazer. Eu tentei jogar o devil stick do Mateus, ele: ah, não, não, isso aqui não, não sei o que, não sei o que... Mas eu vi muito bem como era feito, cheguei aqui e fiz um para mim. E logo em seguida, quando eu perdi todas essas coisas, eu já sabia jogar o devil stick. Já jogava... Já comecei jogando devil stick de fogo, já, porque o dele era de fogo, eu já vi como é que era e já comecei jogando o de fogo, logo, porque era a experiência que tinha. Aí eu fui para o sinal, trabalhar, e a primeira vez que eu entrei em um sinaleiro parou uma viatura na frente. Eu já gelei, porque o costume que eu

tinha era de tomar tapa na cara deles, onde eu morava, e outras coisas piores. Então, foi a primeira vez que o cara me viu, me deu grana... O policial me deu um real e falou assim: olha, para não falar que eu nunca fiz nada por ninguém, toma um real aí. É isso aí, moleque, continua trabalhando, mesmo. Melhor você trabalhando do que a gente correndo atrás de você. Eu olhei assim e falei: lxi, que massa, o cara falou uma coisa massa, não me tratou mal e ficou de boa, ainda me deu um real?! Nesse dia eu fiz dezesseis reais, porque eu trabalhei só um pouco, só para ver qual que era, porque já tinha perdido tudo. No outro dia eu voltei para o mesmo lugar, fui trabalhar. Aí eu comecei a trabalhar e criar relação com essa galera ali, que era próximo da empresa onde eu trabalhava, então eles já me viam fazendo um outro ofício. Não valorizavam tanto, discriminavam bastante, mas eu já sabia que aquele lugar ali estava me acolhendo. Aí eu comecei a vender artesanato e fazer malabares e viajar pelo Brasil, porque daí já abriu as portas, né? Eu falei: que nada. Eu tinha uma companheira e a gente já vazou nesse rolê. Eu fui para São Paulo, Floripa, para o Rio, Belo Horizonte, morei em Floripa um tempo... Aí eu fui conhecendo essas coisas de convenções de circo, como essa galera fazia rua, como... Eu fui estudando vários caras trabalhando na rua. Pelo percurso, mesmo. Eles iam aparecendo na frente conforme eu ia caminhando. Como eu já tinha uma relação com esse lugar, eu comecei a trabalhar na rua. Comecei fazendo sinaleiro e depois, quando eu fiz o tempo da escola, eu já tinha a intenção de fazer um espetáculo de rua.

LUA – Você diz a escola, no Cererê?

BULACHA – No Cererê. Depois da escola do Cererê já despertou outros lugares, em que eu já sabia que poderia chegar. Porque na verdade essa foi uma segunda oportunidade do meu trabalho evoluir e ele, também, criar um lugar porque, na verdade, eu já vinha de um lugar que era a rua, como as pessoas me identificavam e como, também, eu sempre fui discriminado, por ser da rua. Só que eu descobri que tinha um orgulho muito bom, porque tinha uma outra galera muito mais foda na rua do que qualquer outra erudita que eu conhecia, que para mim não serviam como fonte de inspiração, mas serviam como exemplo de pessoas que eu não queria ser. E na rua tinha uns caras que eu falava: putz, eu quero ser igual a esse cara aí, porque esse cara aí é foda! Eu via o tiozão lá, vendendo a pomadinha, barulhava umas horas... Eu falava: olha aí, fica todo mundo ali só para ouvir a lorota do cara! Foi nesses caras que eu fui me inspirando e foi daí que eu fui me encaixando

nesses lugares, sabe. E meus amigos assim foram fazendo, também. Porque se identificavam com isso, porque também se sentiram acolhidos por isso.

LUA – Então, basicamente, você aprendeu na rua?

BULACHA – Na rua, fazendo da rua a minha faculdade. Minha primeira faculdade foi aí, porque daí eu vi pessoas que acreditavam e desacreditavam de mim. Na verdade, trabalhando na rua eu também tive a oportunidade de, várias vezes, ver outros professores meus, da escola, mesmo, falando: nossa, até hoje você não morreu, que legal. É, porque eles me viam em outras situações e aí, essa coisa do malabarismo, do circo, de estar na rua, me levou para outros lugares em que eu nunca imaginei estar. Que eu fui parar, sei lá, fiz curta-metragem... Fiz outras coisas que não eram do meu feitio, ali dentro do meu bairro. Se eu não tivesse ido para o Centro ser office boy, eu não teria conhecido um tanto dessas outras coisas. Foi o primeiro lugar que me levou para outros lugares, e assim foi indo.

LUA – E até hoje... dessa época para hoje, como é que você treinava, como é que você treina, para melhorar sua técnica, seu número?

BULACHA – Nossa, antigamente, eu era malabarista, eu treinava muitas horas por dia, porque eu tinha um espírito competitivo, porque eu comecei a frequentar as convenções e ver que nesses lugares você tinha a possibilidade de ser o melhor do Brasil, nesse ano. Então, eu queria participar do free style de diabolô, resistência... Eu ganhei várias vezes esse do diabolô. Era uma coisa que eu dava valor. Inclusive os troféus que eu tinha estão todos jogados por aí, porque eu não dou valor nisso mais. Era a coisa da competição, mesmo. Eu queria competir, queria fazer os malabares melhor do que outra pessoa. Aí eu vi que quando eu estava propondo um trabalho na rua eu não poderia ser diferente das pessoas que estavam na rua. Porque eu tinha que descer do pódio onde eu consegui subir para estar com eles e eles acharem que eu estou naquele lugar, entendeu? Mas na verdade eu não estou naquele lugar. Quem está naquele lugar são... Eles é que me colocam naquele lugar, mas eu não estou naquele lugar mais. E aí essa proximidade com a rua fez eu parar de treinar como malabarista, mas fez eu despertar para muitos outros lugares, que foi tipo... Eu fui começar... O Deidian foi um cara que sempre forçou a barra comigo, para eu colocar um nariz de palhaço. Eu não queria, não queria, não queria, não queria. Um dia eu fiz. Eu fiz, mas eu achava legal, achava que era mais fácil ser aceito daquele jeito. Percebi, na verdade. Isso era uma fase. Depois de um tempo essa fase passou, porque eu criei outros caminhos, vendo outros mestres:

Chacovachi, Leo Bassi, outros caras que eu já me identificava com eles, porque eles trabalhavam uma linguagem mais elaborada para a rua ou dentro do teatro, que eles poderiam... Eles estavam na rua, estavam no teatro, estavam no palco de música, estavam no cabaré... Então eu queria fazer a mesma coisa. Eu queria estar em todos os lugares.

LUA – Você teve contato com esses caras como?

BULACHA – Na rua. O mundo foi colocando eles na minha frente. Uma vez eu estava ficando com uma menina ela falou: você gosta de circo? Ela era uma pessoa do teatro. Ela falou assim: olha, eu vou te dar esse passaporte aqui de presente. Ela me deu um passaporte onde eu vi um espetáculo do Chacovachi.

LUA – Passaporte de...

BULACHA – De um festival de teatro que aconteceu.

LUA – Ah, tá. Aí, dentro desse festival...

BULACHA – Dentro do festival eu conheci ele e logo me identifiquei, porque a linguagem dele não era igual à daquele pessoal que fazia o teatro de verdade. O teatro que eu reconhecia como teatro. Porque na verdade existem várias formas de se fazer teatro, mas naquele tempo, com o meu preconceito que eu tinha com aquilo tudo, era uma outra coisa. Era uma coisinha que eu achava que era de lado, assim. Mas que não, que eu aprendi a respeitar com o tempo, pesquisando, mesmo. Porque daí eu tive que ir para outros lugares, desconstruir. Como nos festivais de teatro, que eu vi muitos palhaços. Foi nos festivais de teatro que eu tive oportunidade de conhecer oficina, descobrir o que é uma oficina... De conhecer outros festivais de palhaço, buscar outros lugares e outras pessoas que me chamavam para estar nesses lugares, compartilhando dessas mesmas situações.

LUA – Deixa eu entender, então. Você achava que o teatro, aquele teatro que você conhecia, e tal, era uma coisa que não te interessava?

BULACHA – É, não me interessava porque até então eu não me identificava com ele, porque toda vez que eu fiquei sabendo dele...

LUA – Quer dizer que você sofria preconceito por ser da rua e tinha preconceito com o povo do teatro?

BULACHA – É, então. É porque foi me ensinado isso, sabe porque? Quando eu estudava na escola, para ir para o teatro eu tinha que pagar uma grana. Então eu já não tinha acesso. A professora já me deixou de fora do teatro porque ela falava:

olha, você não vai nem pagando, para o teatro comigo. Então eu já descobri que aquela estrutura era um lugar onde eu deveria estar.

LUA – Não era o seu lugar...

BULACHA – Quando eu via o Teatro Goiânia ele já tinha uma estrutura...

LUA – A professora fez isso?

BULACHA – Ele já tinha uma estrutura, assim, que ele não tinha uma porta aberta para eu chegar e entrar. A primeira coisa que tinha era um segurança, alguém para te barrar na porta. Então, nunca foi uma coisa que me acolheu. Mas até então eu descobri o teatro de rua, que era uma outra linguagem, era uma outra história, uma outra forma de afetar, é um outro tipo de discurso. Que na verdade você tem a oportunidade de ter um discurso mais ácido que você vai se identificar enquanto povo, enquanto pessoa. Foi a primeira vez que eu me identifiquei.

LUA – Desculpa, mais o que?

BULACHA – Mais ácido. Porque lá dentro de um espaço erudito você também está se condicionando, igual quando você vai se apresentar em tais lugares aqui na cidade, ou em tais outros, você não pode dizer tais palavras, você não pode fazer tais ações e nem tais gestos.

LUA – Mas não é em todo lugar...

BULACHA – É, mas aqui e em vários lugares no Brasil, que você vai, tem essa estrutura, né? Funciona assim.

LUA - ?? Quer dizer, mais ou menos. Eu sei que tem alguns espaços que... Mas enfim, isso é uma outra discussão.

BULACHA – É, isso é uma outra discussão.

LUA – Que é interessante, também, mas aí é outra pesquisa. (risos) É, porque, por exemplo, com Pensamentos Nus... Eu não vou contar, porque não tem nada a ver com a minha pesquisa, mas com Pensamentos Nus a gente não pode se apresentar lá no SESC-Centro.

BULACHA – É, esse um tipo de um espaço. E aí, por exemplo, eu não conhecia a questão do teatro de rua, né? Aí pronto, eu trabalhando de office boy me deparo com o Que Roda⁵⁹ apresentando o Dom Quixote. Ali foi... Eu chorei, mano! Eu pirei! Nunca vi aquilo na minha vida! Nossa! A primeira coisa que acontece, eu estou caminhando e vejo um carrinho de papelão, eu falei: nossa, que cara doido! Esse

⁵⁹ Grupo de teatro de Goiânia: Teatro Que Roda.

cara viajou nesse carrinho de papelão. Eu tô olhando assim lá no Parthenon, quando eu olho tem um cara descendo de um prédio, velho! Eu olhei assim, eu falei: nossa, que doideira, bicho! Foi uma doideira mesmo, aquilo acontecendo assim. Eu tinha que fazer uma entrega, tinha que fazer uma coisa. Que nada! Foda-se! (risos)

LUA – Ficou para assistir o espetáculo.

BULACHA – Claro! Fiquei, porque pra mim, de repente eu caí em um desses filmes em que cai um super herói no meio da cidade, assim, do nada. Aconteceu aquilo e eu falei: nossa, que doideira, tudo isso. Aí eu fui acompanhando e no final o cara vai embora, preso e a polícia mais uma vez destrói tudo. Eu falei: doideira. E todo mundo assim, ninguém sabia se tinha acabado, o que tinha acontecido. Umas noivas no prédio, toda aquela coisa, o cara lutando com maçarico em cima do ponto de ônibus... Viagem, né? Muito... Hoje em dia eu sei o que é a palavra: muito surreal, para mim, aquele momento. E aí eu pirei.

LUA – Você era office boy?

BULACHA – Eu era office boy.

LUA – Ainda não jogava malabares...

BULACHA – Eu já jogava. Eu já jogava, porque quando eu trabalhava de office boy eu já era do movimento hip hop. Foi uma coisa assim: office boy, movimento hip hop e conhecendo outros movimentos. Outros movimentos sociais. Tinha o Pérola Negra, que era um movimento negro que existia. Lá onde é o Carlos Moreira agora, era uma outra movimentação que existia. Na Rua do Lazer existia um outro pessoal que trabalhava com o Globo Ocular, era um outro contexto. Foi onde eu me politizei bastante, que foi no governo PT, que proporcionou para a gente ter um discurso melhor, para quem é da periferia, que teve acesso a outros lugares. Vários cursos, várias coisas acontecendo. Eu tive oportunidade de dar aula em vinte e cinco escolas na periferia e conhecer realidades diferentes, que eram iguais ou piores que a minha e que tinha crianças em situações muito mais difíceis do que a que eu estava, lá, como exemplo para eles. Então tudo isso foi me levando para a rua. Tudo isso foi entrando dentro da minha cartilha, para eu reagir com as pessoas que estão ali. Porque eu pego um malandrão, eu pego um tiozinho que ganha grana, eu pego um ricão, está todo mundo ali, na minha, porque eu tenho um olhar para todo mundo.

LUA – O que é que você acha que o fato de trabalhar na rua, trabalhar no sinal com o circo... A minha pesquisa é sobre o pessoal de circo, mais especificamente. O que você acha que isso trouxe para você, para a sua vida?

BULACHA – Trouxe uma nova vida, um novo ser, uma nova situação. Na verdade, hoje eu posso prever muitas coisas que eu posso fazer com o meu trabalho no futuro, ou agora, ou amanhã. Eu, saindo daqui, eu posso fazer outra coisa ali, com meu trabalho, sabe? É uma coisa que eu posso, em qualquer lugar, onde eu for, ninguém vai me tirar.

LUA – Qual a sua expectativa com relação a esse trabalho? Você acha que... Você ainda se apresenta na rua?

BULACHA – Me apresento na rua. Inclusive o carro estragou eu indo para o parque, domingo agora. Mesmo eu frequentando os outros espaços: teatro, teatro-escola, escola de circo, dando aula, me apresentando... Porque o circo me trouxe todos esses lugares. Eu estava agora no Festival Internacional de Palhaço (?) em Fernandópolis. Antes eu estava no Festival Internacional de Máscaras lá no Cariri, no Ceará. Antes eu estava lá na Convenção, na XX Convenção Argentina. Agora em abril eu já vou para o Paraguai. Então eu tenho uma vida que se move com isso. No meu dia-a-dia eu penso isso. E pode me levar em todos os lugares, que eu nem consigo imaginar. Porque eu nunca consegui pensar que eu poderia chegar nesses lugares. De repente, com o circo, tudo isso chegou na minha mão. Mas foi também com o amor que eu tenho por ele, com a gratidão por tudo o que ele tem me dado. Porque ele só me dá, só me dá, só me dá. Ele nunca me tirou nada. Não tirou nada, só me dá. Hoje em dia eu organizo um festival, junto com os meus amigos, que tem dez anos, vai fazer onze anos, agora, o Encontro goiano de Malabares e Circo, que é um festival que vem justamente para mostrar a cara do artista de rua goiano. Porque um cara lá em São Paulo já me perguntou: como que é Goiânia? Ah, Goiânia é um lugar muito bonito, cheio de coisa, e tal, tal... Umas das cidades mais arborizadas do Brasil, e não sei o que... Ah, tá. E lá tem sinaleiro para eu trabalhar? (risos) Eu falei: não sei, deve ter... O google maps tem, você podia perguntar lá como que é Goiânia e ver lá como é a cidade. Então, por essa pergunta que o cara me fez, despertou um ódio tão grande que por anos eu carreguei mágoa com isso. Inclusive eu coloquei até dentro do meu espetáculo, o que foi muito importante para eu saber o quanto eu era bairrista e regionalista. O que eu consegui criar e que, também, eu me identifique dentro daquele trabalho. Porque foi querendo mostrar

para uma pessoa que eu consegui mostrar para milhares o que é artista de rua de Goiânia. Tanto é que vem de São Paulo, do Rio, vem da Argentina, vem de tudo quanto é lugar participar do festival como público e também como uma pessoa que está disposta a aprender uma nova linguagem de como se fazer circo a céu aberto, de forma que as pessoas possam colaborar no chapéu. Que é uma coisa muito importante, porque a gente trabalha essa questão do chapéu na rua, no espaço que a gente está ocupando com o festival e com a nossa ideologia de circo-teatro. Que hoje em dia eu falo que eu faço circo-teatro. Eu tive uma companheira que me mostrou o que é teatro, o que é essa nova linguagem, como isso pode te favorecer. Os estudos, como podem te ajudar a acessar certos lugares que talvez, se você ficar agindo na ignorância, vai demorar muito mais tempo para chegar, vai ser mais difícil para o seu público, para você, para o que você quer. Então tem tudo isso misturado. O circo é tudo isso. O festival, também.

LUA – Pois é. E uma das coisas que eu...

BULACHA – A gente vai na escola, também.

LUA – Eu peguei umas imagens... Lindo.

BULACHA – Pois é, a gente vai na escola e faz um trabalho legal, que é falar para as crianças que elas podem colaborar, se elas puderem. Toda criança chegando e querendo dar o dinheiro. Já é uma forma de ensinar desde cedo que a cultura do chapéu em Goiás existe, que você pode fazer isso em todo lugar.

LUA – Uma das coisas que me motivou a fazer a pesquisa foi ver que está crescendo, cada vez mais, eu ando nas ruas de Goiânia e vejo mais artistas de rua. A quê você acha que se deve esse aumento?

BULACHA – A toda essa correria que a gente vem fazendo, de todos esses dez, onze anos. E não são dez, onze anos, são uns quinze. De viagens pelo Brasil e indo nos máximos limites que a gente poderia ir, no tempo, divulgando qual era o potencial da cidade, quanto os artistas, o que ela poderia proporcionar para eles. Hoje em dia... Antigamente não tinha nem you tube. A gente já estava viajando por aí, apresentando, falando: lá em Goiânia a gente tem um encontro semanal, que a gente faz, em tal lugar, na Praça Boaventura. Por anos eu fiquei indo lá sozinho, mas outras pessoas passavam, e quando passavam já iam lá porque sabiam que existia. E depois outras pessoas foram agregando a esse movimento. Hoje tem... Já teve a escola do Martim Cererê, também, que acolheu uma galera massa nessa época, que foi muito bom. Porque já era um tempo onde a galera já estava

procurando se profissionalizar. E aí hoje em dia tem o Saracura e a Larissa, que passa com... A Larissa passou para a universidade, foi para o Laheto, agora está lá na escola do Estado. O Saracura, também, que veio da rua e agora (?) estudar, e também é bom professor, e que também foi seu aluno, e que adquiriu essa experiência, e que também está em busca de novos lugares, novos espaços. Faz todo tipo de trabalho, envolvido com crianças e adultos, conseguiu desenvolver a própria linguagem, através dessa experiência da rua, também. Eu também consegui desenvolver a minha própria linguagem no que eu desenvolvo. Então a gente também se tornou referência para vários outros artistas que estão em um patamar abaixo. Não estão nem na média do teatro e também não estão no mesmo nível que a gente está, de conhecimento e de experiência. Eu já fiz mais de mil rodas, entendeu? Já apresentei, nesses anos, em... Eu só nunca apresentei em velório. (risos) Eu já apresentei nos lugares mais diversos.

LUA – Está faltando essa experiência na sua vida, né, Bulacha?

BULACHA – Festival de rock'n roll, um monte de lugar na periferia, assim, pegando assim, ó: tum, tum, tum, tum. Domador de animais, quando eu comecei a fazer ele, era uma coisa de sete minutos, hoje em dia ele tem quarenta de cinco minutos. Isso foi só coisa que eu fui pegando, fazendo na rua. Ia para um lugar, fazia dez rodas. Ia para o outro, cinco rodas, tum, tum, tum. Outros amigos pegando e... Isso, outras pessoas foram vendo e acreditando. Outro dia eu cheguei em um festival o cara estava falando: ah, cara estava mostrando o seu vídeo, lá, como exemplo de um cara que trabalha na rua e como você aborda. Aí o cara pega meu vídeo lá de 2002, 2013. O cara pega meu vídeo e está vendo, fazendo comparação, então tudo isso vai reverberando. O Saracura foi á para a Ilha do Marajó com a galera, foi passar as férias, veio um monte de outros artistas de lá, falando: quando vai abrir a vaga na escola, que a gente vai para Goiânia, porque lá tem... Aqui, hoje em dia, tem um parque, que é o parque Flamboyant, que você vai, o povo paga no chapéu, você vai trabalhar no sinaleiro, o público te dá dinheiro! Quantos caras na rua você vê, trabalhando assim? Numa rota, se você pegar daqui do Itatiaia até a sua casa você vai ver no mínimo cinco. No mínimo cinco. Tem lugares que você vê cinco, quase no mesmo lugar. E tem lugares em que você vê muito mais que isso. Era uma coisa que foi muito legal também, que antigamente em Goiânia quem eram os artistas de rua, que trabalhavam no sinaleiro eram o Mateus, o Vitinho, o Gabriel, que hoje também é um professor de trapézio de vãos, cara monstrão que está lá em

Campinas, que vem aqui de vez em quando... Propôs muita coisa grande, lá, se formou, vive só de circo. Deixa eu ver... E uns playboys que tinha, que eram kibom, que tinham acesso aos materiais, que já tinham internet, então eles pegavam material. Eles eram os únicos que tinham material de verdade. A gente tinha que fazer os nossos próprios materiais. Eu fui o primeiro cara aqui de Goiânia a trazer, para quem trabalha na rua, malabares de verdade. Eu viajei para o Festival Mundial de Circo, eu conheci a Karen, conversei com ela, falei da realidade nossa aqui de Goiânia, ela acreditou em mim, me deixou material. E eu conheci... Nesse festival eu vi o Maneco, o Maneco... Eu estava dormindo na rua, porque já tinha acabado a grana, já e não dava mais, porque eu fiquei assistindo os espetáculos até tarde, porque era muita informação de circo, aí o Maneco conseguiu uma casa para eu ficar, de um amigo dele, eu vendo todo o material para o amigo dele, então eu já investi tudo de novo, trouxe um monte de material para Goiânia. A gente usava de garrafa pet, que já virou outra coisa, virou experiência para a gente dar aula para quem não tinha acesso a essas coisas. E assim foi fazendo, criando, participando de outros festivais, indo para outros lugares, fomentar essa coisa do circo, mesmo, itinerante, e do fazer da coisa, mesmo. De chegar lá e pegar, fazer. E nesse tempo também o hip hop fez muitas e muitas e muitas atividades com o MST. Muitas atividades. Ia para os lugares, para os assentamentos fazer atividades, oficina de malabares, apresentar. Todo fim de tarde eu tinha apresentação, durante meses. E tudo gratuitamente, então isso foram experiências que eu fui pegando e que são, dentro dessa cartilha, que outras pessoas pegam e me chamam para festivais, para dar oficina, para eu falar do que eu faço. E aí eu também falo do que eu faço no museu, eu falo o que eu faço no teatro, eu falo na universidade, estou falando aqui, para você.

LUA – Um dos meus referenciais, da minha pesquisa... Eu peguei um livro que fala sobre a lei do artista de rua lá no Rio de Janeiro e esse cara que pesquisou como foi feita essa lei, e tal, ele afirma no livro dele que o artista está na rua... Ele está falando do artista, inclusive artista de teatro que apresenta na rua. Que ele apresenta na rua porque não tem acesso aos espaços convencionais, teatros, e tal. O que você acha disso?

BULACHA – Então, eu acho que essa é uma primeira verdade, porque existem várias verdades. Porque o que acontece? Eu, graças a Deus, eu fui para a rua porque ela me acolheu e me deu essa condição. Mas é porque também eu não tinha

condição de chegar no teatro com o pouco de experiência que eu tinha. Então era impossível eu chegar nesse lugar, mesmo. Porque para você chegar aí você tem que ter, mesmo, uma certa experiência de conhecer algumas questões básicas que estar em cena te exige e que, às vezes, você chega lá fazendo assim, no reflexo, no, sei lá, no instinto, mas quando você chega sabendo é um outro contexto. Então é um pouco mais difícil você chegar, por isso você chega na rua primeiro. Esses lugares, também, eles não vão te aceitar, porque eles, também, foram feitos para enquadrar situações. Porque o público que vai te assistir no teatro, ele está condicionado a te assistir, sendo bom ou ruim, o espetáculo. Pagando ou não, ele já está lá dentro. Então, essa é uma primeira relação. Então, para você conseguir chegar nesse lugar você vai ter que, primeiro, ter um certo esforço no estudo, um investimento no figurino e todas essas coisas. Que na rua, você não precisa, necessariamente dessas coisas para conseguir um público e para conseguir fazer o que você está indo dizer, seja isso bom ou ruim. Porque depois você vai chegar lá no teatro, vai fazer o que você faz na rua, as pessoas sabendo disso, e aí você pode jogar muito mais, porque elas já estão condicionadas a comer o que você jogar para elas. Essa é uma verdade. Querendo ou não, a pessoa que vai lá, muitas delas vão sair... que são quem tem experiência, que vai a muitos espetáculos, e tal, que se consideram até críticos e formadores de opinião, vão sair falando bem ou mal do espetáculo e vão fazer o seu papel de (?) da sociedade, mesmo, que é de crítico, é de fazedor, e tal. Tem gente que por não ter experiência, que pagou a primeira vez para ir, talvez não vá gostar e vai falar que foi bom porque ele está consumindo algo que ele pagou e que... Para outra pessoa querer ir também. E aí, talvez ela vá gostar ou não, mas é uma forma dele, também, se sentir acolhido dentro de uma sociedade. Porque talvez ele nem estaria ali, mas como surgiu um convite, e tal, ele pode se apaixonar ou nunca mais voltar naquele lugar mesmo, entendeu? Então, são várias verdades e são vários lugares. Eu não consigo me posicionar dentro disso porque hoje eu passo por todos esses lugares. O que eu quero dizer é que, para ir a esses lugares é preciso ter algumas informações bem certas na trajetória. É preciso ter uma trajetória.

LUA – Pra você chegar nesse lugar que a gente... E hoje, como é? Assim, hoje você tem acesso a todos esses lugares: você aprova projeto, você se apresenta em teatro, mas você não deixa de se apresentar na rua. Por que?

BULACHA – Não tem como você parar de comer da onde você veio, né? Não tem como você... É a fonte da juventude, né? É ali onde eu me sinto mais eu. A última roda que eu fiz agora, lá em (?) a hora que eu fui passar o chapéu chegou um bêbado, assim, derrubando as pessoas, cruzou o braço assim, com o demônio no couro e falou assim: o que está acontecendo aqui, essa porra aqui? Começou a xingar uns nomes, assim. Eu cruzei os braços, olhei com uma cara bem ruim para ele e falei assim: dá um abraço aqui, mano. (risos) Dá um abraço aqui. - Não, não chega perto! Não chega perto! – Dá um abraço aqui. Me empurrou, eu falei: não me empurra, mano. Já comecei a jogar com ele e ele veio comigo, veio no jogo. Primeiro ele queria me dar um soco, depois ele queria dançar uma música comigo, na roda, depois ele já estava dançando... Depois eu falava pula, ele pula, eu falava rola, ele rola. E depois ele queria lutar capoeira comigo, eu percebi que eu ia perder para ele... (risos) Aí eu percebi que ele gostava de capoeira, dei uma bandeira do Brasil para ele, ele segurou a bandeira do Brasil e disse para mim: agora vem tomar ela de mim. Eu disse: não vou tomar, porque você está participando do meu sonho, do lugar que eu mais gosto de estar fazendo. Agora, eu ia passar o chapéu, aqui. As pessoas estão aqui esperando meu espetáculo, assistindo, eu ia passar o chapéu, mas como você chegou querendo se apresentar e dançar a música do Michael Jackson... Você dançou, não dançou? –Dancei. Agora você vai apresentar comigo, também. Você quer sair daqui... Você quer ficar famoso ou fudido com a galera? Você pode ficar famoso, sair daqui famoso, todo mundo te adorando ou você pode sair daqui fudido com a galera, todo mundo te vaiando, porque você está me atrapalhando a fazer o trabalho que eu mais gosto de fazer na minha vida. Ele ficou assim... Eu falei: você vai participar? Ele falou assim: vou participar. Eu falei para ele: então vamos baixar a energia. Porque ele falava para mim que ia participar, mas ele ficava pulando assim, ele pulava no chão, ele dava mortal!

LUA – Gente! Bêbado?

BULACHA – Bêbado! E ele dava mortal e falou assim: não, eu quero mais um pouco disso aí. E eu fazia: tum, tum... (dança e bate palma) E a galera fazendo, e ele fazendo moinho de vento, assim, na hora, rolando, o couro das costas arrancando tudo, minha filha. Ele estava com a energia muito alta, eu falei: gente, vamos abaixar a energia do meu amigo aqui, vem cá, vem cá. Segurei ele assim, falei: põe a sua mão no chão, aqui. Sente aqui. Põe a sua mão no chão. Eu falei: todo mundo aqui agora vai mandar só energia boa, porque ele tem muita energia ruim, aqui. Todo

mundo fazendo zum de energia azul e energia boa. Vem cá. Zum... E a galera ficou comigo. Todo mundo da roda: zum. Todo mundo da roda, todo mundo. Eu estou até sentindo a energia na mão, aqui, agora. Eu falei: agora vamos abaixar a energia do meu amigo aqui e ele vai participar aqui, comigo. E aí, fu, baixou a energia dele, ficou. Eu falei: obrigado. Todo mundo já ficou, já baixei o clima da roda, já comecei a botar o terror nele. Falei: agora, você deita. Ele deitou na bandeira. Finge que você está em uma praia, que nada de mal vai te acontecer, isso é apenas um sonho. Na hora que eu arranco os facões, esse mano, do jeito que ele deitou ele já estava em pé, assim! (risos) Sabe quando você joga um gato no chão, assim? –Não, pelo amor de Deus, não faz isso não, não faz isso não! Eu falei: vai dar certo se você confiar em mim. Ele: não, não, não. Eu falei: mano, você quer ficar famoso, sair na tv ou não? Ele: não, eu quero sair na tv, eu quero sair na tv. Então deita. Aí ele deitou, só que ele deitou em uma posição assim (mostra), que ele poderia me dar um chutão. Eu falei: você está em posição de ataque... Não me ataca, senão eu vou te machucar. Não me ataca, senão eu vou te machucar. E eu com os facões na mão, botando o terror nele. E ele ficou na posição de ataque. Eu falei: relaxa, mano, relaxa. Ele não estava relaxando. Eu peguei e acessei uma energia muito pesada, fiz uma cara muito de mal para ele. Ameacei ele de verdade, olhando no olho. Falei: relaxa, senão eu vou te machucar. Falei que ia machucar ele de verdade. Ele relaxou, eu passei as facas em cima dele, ele saiu vibrando, assim, agradecendo a Deus... A plateia (som de aplausos), chapeuzão... Foi massa demais. Todo mundo aplaudiu, a galera foi embora, eu fui: vem cá, você participou comigo aqui, toma aqui uma água. Dei uma água para ele. Falei: você está bem? Ele: não, eu estou bem. Foi lá em um canto e (som de vômito)... Vomitou para caramba, passou mal, foi o maior descarrego de energia. Tomou uma peia, saiu até bambo! (risos) Depois, na hora do festival, ele ficou conversando com as pessoas, passando, chapado ainda: desgraçado, não sei o que... Na hora que ele passou por mim, ele fez desse jeito (abaixa a cabeça). Foi embora, porque ele viu uma outra coisa. E aí as pessoas postam fotos do festival e falam: olha, foi muito bom ver o que você fez, você é muito humano em trazer as pessoas para estar com você e foi muito bonito ver o que você fez. As pessoas postaram isso no site, nos negócios do instagram... Eu achei massa. As senhoras agradecendo, porque o cara chegou ruinzão. E lá nesse lugar eu já tinha apresentado os brinquedos populares que eu mesmo faço, então já estava todo mundo no encantamento, porque eu estou fazendo aquilo, realmente, de

verdade. Naquele lugar que eu vou, para eu conquistar várias pessoas que não têm o acesso de chegar no teatro, que jamais vai se permitir assistir um espetáculo, porque também tem o mesmo preconceito que eu, que venho desses lugares que te afastam, mesmo. Na escola também não me deixaram ir ao circo, mesmo eu pagando. Falou: não, você não vai.

LUA – Mas por que? Me explica isso!

BULACHA – Porque eu era muito santo, né? (risos) Eu tinha muitos problemas na escola, muitos problemas na escola.

LUA – Isso não é motivo para...

BULACHA – É, mas é assim que funciona. Hoje em dia, enquanto educador, a gente pensa muito diferente. Nós nos transformamos e transformamos pessoas diariamente. Só dela ouvir a gente conversando ela já se afeta, já se atenta mais ao que a gente está dizendo. A gente consegue perceber porque a gente trabalha com o público o tempo inteiro. Você está falando com uma pessoa aqui, mas você está vendo que tem cinco, seis pessoas te observando e você, com seu objeto, você afeta um, afeta outro... Você começa a pensar assim (gesto de abertura). Não dá para pensar assim (gesto de visão estreita), mais. E aí é uma doideira, porque se eu vou para um lugar e eu vejo a oportunidade de apresentar, eu fico me moendo por dentro: por que eu não trouxe minhas coisas? Ah, não, vou inventar alguma coisa, aqui. Alguma coisa eu tenho que fazer, porque eu me sinto assim. Inclusive eu tenho muitos problemas, às vezes, em alguns lugares, porque as pessoas não me conhecem, nunca me viram, mas a minha presença é muito forte e às vezes eu não consigo segurar, mesmo, a doideira, entre quem é o palhaço, quem sou eu, quem é quem. E às vezes eu faço umas coisas assim, as pessoas ficam super assustadas.

LUA – Às vezes esquece que você está sem nariz... (risos)

BULACHA – Eu não uso nariz, então já é uma doideira! Eu vejo que eu estou assim, eu fico rindo, eu vejo que estou em uma situação em que não era para eu ter dito nada, eu poderia ter ficado calado, mas aí eu deixei uma pessoa constrangida, ou fiz uma onda, uma graça que não poderia fazer... E às vezes a pessoa não conhece isso e vem: que que é, que que é? Eu falo: não, cara, eu estou com um problema... E explicar o que é, que eu sou palhaço, e tal, e às vezes eu não consigo segurar a onda, entendeu?

LUA – Não consegue segurar o palhaço dentro de você.

BULACHA – A pessoa fica meio desconfiada... Eu já passei um aperto, da pessoa olhar e falar: e aí, e aí? Não, calma, é outra coisa. Porque são as energias, mesmo.

LUA – E me diz uma coisa: o que você acha, dentro desse trabalho de artista de rua, de circense de rua, o que você acha que poderia ou que deveria mudar? O que poderia, por exemplo, melhorar a qualidade de vida e de trabalho desse artista?

BULACHA – Então, é ter mais fomento de espaços para que esses artistas apresentem seus trabalhos, que estão desenvolvendo, no decorrer do tempo. E eu acho que as leis de incentivo, essas coisas, para os que têm acesso, para que... A galera tem que começar a inscrever nos editais, a galera tem que começar a se estruturar mais, sabe? Eu acho que não está faltando muito, não. A gente tem tudo aí, na mão. Falta mesmo é ação. Porque quem trabalha na rua, está na rua Não precisa ter um palco, uma coisa, mas o negócio é que a galera, eles querem fazer uma puta estrutura para um edital, aí faz uma puta estrutura, em vez dele apresentar cinquenta espetáculos para pessoas que nunca vão ver o espetáculo dele, ele prefere ter essas cinquenta coisas que as pessoas nunca vão ver porque ele não consegue apresentar em lugar nenhum. Então, eu acho que tem que ter mais artista na rua, mais artista na praça, mais artista se formando enquanto fazedor de coisa, mesmo, porque parque tem todos os dias da semana para você ir. Você tem que criar rotinas. Eu mesmo, todo dia, se eu quiser, eu tenho trabalho na rua, para eu fazer. Eu apresento na Goiás, ou apresento no parque, à tarde... Eu onde a galera via, em um bairro aí, onde tem muita gente, meto a minha caixa de som, porque hoje eu dia eu já tenho uma estrutura para eu trabalhar. O artista tem que se estruturar para ele fazer onde ele quiser. E aí ele também tem que ser político para segurar a onda a hora que vem esses cu de frango aí, tomar material dos outros, falando que é a lei, colocando você na situação de marginal... Porque quando você tem um discurso e você tem uma ação, você não fica na mão. Então, é importante, mais que ser uma pessoa que está pedindo, choramingando e cobrando, a pessoa tem que estar fazendo, enquanto artista de rua, mesmo. Pesquisando, indo nos lugares que ele não costuma ir, porque é nesses lugares que ele vai descobrir o que ele precisa trabalhar.

LUA – Acontece muito isso, de tentarem tomar material, parar a atividade?

BULACHA – Então, tem cidades que acontece. Aqui em Goiânia, como a gente já tem uma cultura muito bem formada, disso... Tem dez anos que a gente vem fazendo alguns espaços da cidade. Os guardas desses lugares já conhecem a

gente, então eles até duvidam que a gente tenha algum problema para se apresentar nesses lugares. Às vezes vão te pedir uma autorização, mas é uma autorização mínima, que você vai lá no lugar, com tantos dias de antecedência, você consegue. Então, falta mesmo é o cara estar na rua. A pessoa se prepara e falar: não, eu trabalho com essa linguagem. Não é com... É pintando, é xingando alguém, é fazendo um protesto, é estar na rua, fazendo qualquer coisa que vai te dar algum valor de alguma coisa para você, ou qualquer coisa que não seja valor. Se você vai estar fazendo algo que você vai estar transformando o próximo, sabe? Você vai estar... Tanto para o bem quanto para o mal, mas você tem que estar em algum lugar que você vai estar se movendo e movendo outras energias. Porque lá é o lugar onde todas as pessoas se encontram. Quem está perdido, quem está achado, quem está indo para um lugar, quem está voltando... Está todo mundo aí, passando. E aí, se seu olhar é bom, você vai lá e pesca, vai fazendo.

LUA – Uma coisa que surgiu em várias entrevistas, de várias pessoas com quem eu conversei, foi o *É Só Querê Fazê*. Como é que começou?

BULACHA – O *Só Querê Fazê* começou assim: eu, Kadu, Jairo e Felipe. Era uma formação que a gente fazia quando saía da escola do Martim Cererê, que era a ideia de juntar... Porque antigamente, aqui em Goiânia, os artistas não dividiam sinaleiro, não. Antes do Encontro Goiano essas coisas não existiam. Eram o Mateus e o Vitinho, aí cada um era no seu... O Mateus era dono do meu sinal. (risos) E aí, o que acontece? Passamos a fazer o *Só Querê Fazê*, que era tipo: o que você está fazendo? Ah, estou aqui morgando. Então, vamos trabalhar no sinal? Ah, mas eu nem sei jogar malabares. Mas você sabe tocar. Ah, tocar eu sei. Então vamos. E aí a gente começou a trabalhar no sinal. Eram dois palhaços ou dois malabaristas e uma ou duas pessoas tocando. Tinha que ter música, alguém para apresentar e alguém para fazer as coisas. A gente já trabalhou com duas pessoas, três pessoas, cinco pessoas... Treze pessoas! Uma vez a gente fez uma ação com treze pessoas! E aí sim, tinha monociclo girafa, monociclo meio girafa, pequeno, tinha clave, facão, bola de contato, bola... O que você imaginar. Bambolê... Muita informação. Parecia que entrava uma nuvem de circo no sinaleiro. A galera parava e a gente fazendo muita coisa. A gente já fazia uma grana considerável, mas estava chato essa coisa de eu vou lá e faço, ele vai lá e faz. Não, vamos fazer juntos. Então, vamos fazer coisas. Daí foram surgindo... Porque a gente já estava fazendo os números, né? Todo mundo já tinha o seu próprio número. Aí a gente começou a trabalhar e um dia

lá na Araguaia a gente estava falando assim: isso aqui que a gente faz é massa demais, né? E uma parada dessa é 'facinho', é só querer fazer. Nossa, querer fazer é um nome massa. Então, o nome dessa parada nossa aqui é É Só Querê Fazê. O É Só Querê Fazê, originalmente éramos eu, o Kadu, o Felipe e o Jairo. Esses três. Começamos a nos reunir, fazer esse trabalho, depois já vieram o Alúcio e o Luciano, trabalhando juntos, o Luciano e a Flávia, trabalhando juntos. E aí, o que a gente começou a fazer? Rolou o Palhaçada.⁶⁰ Rolou o Palhaçada, ia ter um palco aberto, rolou aquele vale lá... Deixa para lá. Rolou o Palhaçada e a gente conseguiu chegar e apresentar em um espaço de rua, na rua. Quando a gente fez a nossa primeira apresentação lá fora a gente já era muito mais bem estruturado, então a gente já tinha nossa própria composição, já tinha os números que a gente tinha, tinha nosso próprio percussionista que fazia a trilha sonora que a gente precisasse, que era o Felipe, que já tinha experiência em trabalhar com a gente na rua, na roda. Então o É Só Querê Fazê começou a ocupar espaço. A gente aprovou...

LUA – Qual Felipe?

BULACHA – O Felipe Ferro, que trabalhou no Que Roda. A partir daí ele teve a experiência de rua com o Que Roda. E foi uma coisa massa para ele. Hoje ele mora lá em Floripa, vive de arte, vive do que faz. Desenvolveu a própria pesquisa, que tem a ver com dança, teatro de rua, palhaço, tudo misturado. Assim foi surgindo o É Só Querê Fazê, que foi ocupando os espaços. E aí já tinha nós que encabeçávamos... a Trip Trapo já existia, que éramos eu, o Vitinho e o Saracura. No tempo o Mateus era, mas ele decidiu tirar, pulou fora. Para a gente tanto fez, também, porque não deu muito certo, mesmo. Ele, graças a Deus, criou o próprio trabalho dele e graças a Deus está vivendo. Que bom. E aí surge o É Só Querê Fazê, que, além de ser uma vontade, um nome, ele é um movimento, uma atitude. E ele é um formato de ação que é uma coisa muito doida, que não existe em lugar nenhum do Brasil. Lugar nenhum. Todo mundo que vem para cá vem para beber da fonte. Por isso vêm tantos. No Encontro Goiano, não sei se você pôde perceber que tinha uma galera que falou: nossa, eu nunca vi essa galera. De altos níveis. Desde quem está estreando seu espetáculo a quem faz o mesmo espetáculo há vinte e cinco anos. Então isso é muito bom. Conseguir família 'tradicional' reunida, né? O É Só Querê Fazê conseguiu quebrar todos esses lugares, porque ele foi para o teatro,

⁶⁰ Festival Palhaçada.

ele foi para a música, ele foi para a dança, ele foi para todos os lugares que ele nem se imaginou. O Kadu foi fazer, pelo que ele aprendeu dentro do movimento É Só Querê Fazê, a forma de compartilhar, a atitude de chegar e fazer com ou sem dinheiro, igual a gente organizou o Encontro todos esses anos, a articulação política, como a gente aprendeu a se articular dentro da cidade e dentro... Criar o próprio circuito. A gente criou o nosso próprio circuito.

LUA – Eu achei interessante, porque todo mundo é É Só Querê Fazê

BULACHA – Todo mundo é É Só Querê Fazê... Agora.

LUA – Todo mundo fez parte, em algum momento.

BULACHA – Agora. Todo mundo, em algum momento, fez parte, verdade. E em algum momento ela ainda faz parte, porque o É Só Querê Fazê vem dessa vontade de fazer e dessa ação. Só que há alguns limites. Por exemplo, como movimento a gente já organizou uns vinte e cinco a vinte e sete eventos, só nós. O Encontro Goiano, o Festival de Circo de Taquaruçu, o Festival de... o Encontro de Palhaços em Anápolis, o Festival de Circo Só Para Crianças de Ituiutaba... Foi uma rede que a gente criou e a gente vai fomentando nesses lugares, agregando outros artistas que vão convidando a gente e a gente vai abrindo esse leque, vai fazendo o mesmo que faz aqui em outro lugar e as pessoas vêm aprender como é fazer isso. Porque, na verdade, só estando dentro desse movimento, dessa parcela de pessoas que você vai entender o que é a essência do É Só Querê Fazê. Porque ele não está envolvido com dinheiro, ele está envolvido com o fazer. Da disposição, do coletivo, de estar juntos. Mas algumas coisas, quando fala que vai assinar alguma coisa, sou eu que assino, porque eu brigo por várias coisas, eu que escrevi release, eu que juntei um tanto de material, um tanto de tempo. Mas somos eu, o Kadu, o Saracura, esses caras aí, e o Felipe. Eles podem falar muito bem em cima do que é o movimento, o que é a essência. A Flávia, também, porque ela veio em uma parte de composição, uma parte musical. E a gente vai trabalhar com bonecos... Vem o Deidian, que entra com uma linguagem mais teatral, com a linguagem do bufão, trabalha o boneco, também. E aí a gente introduz, dentro do nosso espetáculo, o malabarismo, a acrobacia. Consegui fazer um espetáculo chamado É Só Querê Fazê, que tem acrobacia, música, manipulação de balão, boneco, misturado... Tudo ao mesmo tempo, tudo feito ao vivo. Tudo um corpo só, pulsando de uma forma só, sendo um só. É esse o movimento do É Só Querê Fazê. O Caracol, um cara que arrebenta.

Arrebenta nas estruturas, e tal. Não gosta muito de conversar, do diálogo, mas na ação ele é o cara ponta firme. O Caracol fala muito bem, também desse forma, dele.

Entrevista com Larissa Sttefany de Paula Guedes, acróbata aérea.

LARISSA – Olá, tudo bem, Lua Barreto? Eu sou Larissa de Paula. Sou... É difícil dizer quem eu sou. As pessoas falam: eu sou paradista, eu sou não sei o que... Eu sou multifuncional, transito em várias linguagens, porém me atendo mais ao circo e ao teatro. Bom, o foco dessa pesquisa é o trabalho de rua, então vamos focar, né? E aí, eu trabalhei algum tempo na rua. Eu conheço um pessoal daqui de Goiânia que trabalho com circo já desde algum tempo: o Vitinho, o Bulacha, o Saracura, que veio depois, o Mateus. A gente sempre foi amigo de infância. Eu conheci eu tinha uns treze anos, ali nas imediações do Crimeia Leste. Eles que... Bom, eu não sei se foram eles que começaram esse movimento, mas na minha memória eu tenho eles como os caras que começaram esse movimento de malabares de rua aqui em Goiânia. O primeiro cara que eu vi no sinal, que eu, particularmente, vi, foi o Vitinho e, parece, foi o Mateus, que começou com o devil stick. Até, lá perto de casa, vivia catando esses palitinhos. Tudo quanto era palitinho que tinha, de banner, que sustenta os banners, ele catava para fazer o tal do devil stick. E aí depois eu conheci o... O Bulacha eu já conhecia. O Bulacha trabalhava ainda com serigrafia, mais voltado para o lado da arte gráfica. E o Vitinho também, entrando nessa onda. E logo vieram, começaram com bolinha, claves, e agora foram evoluindo, fazendo várias coisas no sinal. E aí eu comecei a me interessar também. Na época eu fazia swing. Até hoje eu faço swing poy e flag, que é uma coisa mais tranquila de levar para o sinal. A primeira vez que eu fui parar no sinal, foi assim: eu participava de um grupo chamado Trupe Pés Nus, que era com o Júlio Rodrigues. Esse dia a gente foi fazer um trabalho e o Mateus estava junto. O Mateus não era da trupe, mas ele foi junto para fazer malabares em uma festa que estava marcada para sete horas. Porém achamos que era sete horas da manhã e chegamos no local era sete horas da noite. (risos) E a gente chegou maquiado, lindo. Acordamos cinco horas da manhã. Chegamos lá cheirosos, de manhã, maquiados, não era, era sete horas da noite. Aí eu me vi maquiada, pronta e o Mateus: ah, você quer saber, eu vou ali para o sinal, fazer um dinheiro. Eu falei: ah, você quer saber? Eu também vou!

LUA – Isso aqui em Goiânia?

LARISSA – Isso num sol de rachar, de meio dia já, quase. Não, um pouco antes. Na verdade eu acho que já eram umas dez horas, porque a gente ficou esperando, esperando, lá no local, ninguém apareceu, aí o cara falou: não, é sete horas da noite! (risos) Bom, eu já estava pronta, vamos lá, né? Foi assim que eu fui. Pela primeira vez eu fui para o sinaleiro ali na 136, na Jamel Cecílio. Até hoje é um ponto muito conhecido dos malabaristas de Goiânia e da Sulamérica, que vêm parar aqui. E eu fui lá. Massa. Na época a gente fez quinze reais para cada um e a gente ficou uma hora no sinal. Acho que nem isso tudo, porque estava um sol do caralho, a gente falou: não. Ih, meu swing voou no para-brisa do carro, foi ridículo, Lua. Não sei nem como é que eu continuei nessa carreira. (risos) Foi ridículo, mas foi ótimo, porque eu me vi capaz de produzir o meu próprio dinheiro, sem pagar imposto e sem... Assim, eu vi uma grande possibilidade, naquele momento. Porque a gente, por ser mulher, tem um enorme preconceito. A gente sofre um preconceito maior, porque a sociedade nos vê como mocinhas que... Coitadas dessas mocinhas, no sol, que podia estar aí... Aí várias pessoas já chegaram e me ofereceram emprego, achando que eu estava super mal, tadinhos. Aí eu falava para elas que eu estava ganhando até mais do que elas, às vezes. Eu falava, assim, na cara dura, porque eu achava uma afronta, também.

LUA – Quando você começou a ir para o sinal, você já fazia circo...

LARISSA – Já, eu já trabalhava.

LUA – Você já trabalhava com o circo e aí... Por que você resolveu ir para o sinal, além da coincidência de estar maquiada e pronta?

LARISSA – Porque eu vi uma possibilidade autônoma de fazer o meu horário, de fazer o meu dinheiro e de, a partir de lá, estarem surgindo outras oportunidades de trabalho em outros lugares, como surgiram várias.

(Precisamos dar uma pausa porque surgiram demandas da organização do festival.)

LUA – Então, a gente parou quando você estava dizendo que o sinal te oferecia autonomia, você podia escolher seus horários...

LARISSA – Sim. E a partir daí isso também me proporcionou conhecer outras pessoas que tinham a mesma vibe artística que eu. Ou não. E isso foi ótimo, porque a gente começou a se agregar de várias maneiras, com várias pessoas de frentes diferentes. Por exemplo, o punk, é um cara que tocava trompete, ele não era malabarista, a bem dizer, ele é skatista, tocava trompete e começou a colar com a gente também. Coincidindo com esse momento... Assim, o tempo foi passando,

outras pessoas foram chegando, veio o Kadu, veio o Jairo. Vieram outras pessoas, o Caracol, enfim... Nesse momento foi quando a gente teve a oportunidade de estudar lá com o Marcelo e a Lua Barreto, não sei se você conhece a Lua Barreto... (risos) Marcelo, Tetê e companhia.

LUA – Um pouquinho. Conheço um pouquinho o Marcelo também. Um cadinho.

LARISSA – Foi lá na escola de circo Martim Cererê, que foi um tempo muito bom. E nesse momento surgiu o coletivo Só Querê Fazê, que foi a junção de música e circo, circo-teatro, sei lá... Música e circo no sinaleiro e nas ruas de Goiânia. Isso foi um avanço muito legal. No começo a gente não sabia... Hoje a gente chama de coletivo, mas no começo a gente chamava de movimento. Era o Movimento Só Querê Fazê. Acho que foi o Kadu que inventou esse nome, Só Querê Fazê. Isso é a cara dele!

LUA – Tem música e tudo!

LARISSA – É, tem até um hino, hoje em dia.

LUA – Acho que a minha dissertação vai ter que ter um cd, junto.

LARISSA – É, demais! Aí, como eu falei que eu estou em várias frentes artísticas, amadoramente ou não, eu comecei depois a fazer um trabalho com a Flávia Carolina, então éramos duas mulheres cantando. Só que aí já não era malabares, era música. A gente na época participava de um grupo chamado Tião Mascarado e era de músicas da cultura popular... Música, poesia, dança e tal. Aí a gente ia para a rua, ela com uma zabumba e eu com um xequerê. A gente cantava no sinal e era ótimo porque as pessoas começaram a ver de outra maneira. Já não éramos só duas meninas marginalizadas, eram duas meninas marginalizadas que cantavam. (risos) E as pessoas acham legal a gente cantando. Sei lá, sobe de nível, vamos dizer assim. Num dado momento, não lembro qual ano, acho que era 2011, a gente entrou em uma pilha de ir para o Rio de Janeiro. Ir para o Rio de Janeiro, conhecer a Lapa, porque a gente estava em uma onda de sambas e tal. Aí a gente começou a fazer sinal todos os dias para fazer uma grana para ir para o Rio. A gente conseguiu fazer uma grana e fomos parar em Búzios, com esse dinheiro. Ficamos um mês lá, fazendo coisas na rua, também.

LUA – Uma coisa: você falou que quando vocês começaram a trabalhar com música vocês eram menos discriminadas do que quando trabalhavam com o circo?

LARISSA – Um pouco menos. Porque as pessoas... Não sei, eu acho que também atingia mais pessoas. Mais pessoas, que eu falo, é assim: fica uma fila de carros, então as pessoas da frente... O malabares atinge mais as pessoas que estão na

frente. Como a gente fazia música, as pessoas que estavam nos prédios ouviam, as pessoas que estavam nas casas em volta, os passantes ouviam mais, as pessoas dos carros mais do fundo ouviam... E aí as pessoas ficavam mais... Não sei se tem a ver o que eu estou falando, mas acho que causava um encantamento maior nas pessoas, talvez por isso. Talvez pelas músicas que são de origem popular, que muita gente conhecia algumas e, sei lá, de repente resgatava uma coisa da memória de infância...

LUA – É interessante você falar isso, porque eu entrevistei um rapaz que também trabalha com música, o Du, e ele teve a experiência inversa.

LARISSA – Pois é. A que eu tive era essa.

LUA – Ele... Eu vou até voltar a procurar o Du...

LARISSA – A gente ganhava mais dinheiro com música do que com malabares.

LUA – Eu vou até voltar a procurar o Du de novo para entrevistar ele e investigar isso, porque... Será que as pessoas não vêm, por vocês serem mulheres, e aí ligar a coisa do circo... A música, né, uma coisa mais leve, e tal...

LARISSA – Talvez... Mas se diz que o sucesso se mede pela bilheteria, a bilheteria da música era mais do que com malabares. Não sei se atingia mais pessoas por isso...

LUA – Porque o Du, inclusive, na entrevista dele ele fala que é músico e no sinal... Ele disse que começou a fazer palhaço porque no sinal funcionava mais. Cada um tem uma experiência... É interessante, isso.

LARISSA – É, então. Cada um funciona de um jeito. Até hoje, tem gente que fala: ah, o sinal não está dando dinheiro... Eu nunca senti uma queda muito grande, eu digo, monetarizando a coisa, mesmo. Eu sempre fiz uma média mais ou menos igual.

LUA – Você acha que é um mercado estável. (risos)

LARISSA – É um mercado estável, pode investir. Isso eu estou falando eu, pessoalmente. Não sei se foi sorte que eu dava, eu não sei se era o marketing que era diferente, porque eu vejo algumas pessoas no sinal que não falam com as pessoas, não falam nada. E eu, na verdade, sou o contrário. O meu grande lance é alugar as pessoas, entendeu, porque aquele swingzinho meu, fuleiro, não vale de nada. Então, o lance é você se vender, ali, o marketing. Tanto que eu lembro que na época tinha clientes, que passavam todo dia e falavam assim: ah, hoje eu não tenho, mas amanhã eu passo aí e contribuo. E todos os dias eles passavam lá, pela

manhã, porque é rota de trabalho. A gente ficava ali na esquina da 83 com uma ruazinha aí, que eu não sei qual. Era bem no centro, e aí era rota de trabalho de muita gente, então todos os dias as pessoas passavam e já tinha essa, vamos dizer assim, essa clientela. E a gente ouve de tudo, ouve de tudo e vê de tudo, na rua. Ouve de 'vai trabalhar, vagabundas', até coisas assim, que, nossa... Não precisava estar ouvindo isso, mas tudo bem.

LUA – Acho que a gente vai ser expulsa daqui já, já. Vamos dar outra pausa, aqui. (depois) Eu queria que você falasse um pouquinho, também de como você aprendeu. Os números que você faz, onde você aprendeu, como você começou a fazer circo...

LARISSA – Bom, aprendi... O circo veio na minha vida da seguinte maneira: primeiro pelo contato com os meninos, através dos malabares, que eles já faziam, e eu sempre fui apaixonada pelas artes cênicas, de maneira geral. Circo, dança... Sempre, sempre, sempre. Sempre que tinha circo aqui no bairro onde eu morava, que é até aqui perto do Itatiaia, São Judas. Às vezes vinham circos pequenos, lona pequena, e eu ia muito. E aí, quando eu soube que tinha curso de tecido acrobático, eu fiquei louca, porque... Hoje eu já nem gosto mais muito de tecido, porque eu acho que já passou um pouco, mas na época eu achava o máximo! Eu achava lindo, só tinha visto aquilo na televisão. A primeira vez que eu vi foi em um programa de televisão, aí quando eu soube que tinha curso aqui em Goiânia eu fiquei louca! Era o Júlio Rodrigues que dava aula, na época, lá no Basileu França, este lugar onde hoje, ironicamente, eu estou, no lugar dele, coordenando a paradinha, lá. Aí eu comecei a fazer aula e na época eu não tinha nada para fazer, porque tinha acabado o colegial e não estava trabalhando, então eu treinava lá oito horas por dia, porque eu ia os dois períodos. Eu ia de manhã, ia de tarde e ficava lá. E se tivesse à noite eu ficava à noite, também.

LUA – Meio que morava, né, no Basileu.

LARISSA – Meio que morava e aí, em seis ou oito meses o Júlio me chamou para fazer parte da trupe, para trabalhar com eles, porque daí eu já comecei a fazer um pouco de tudo, fazia umas palhaçadinhas lá com ele... Mas era tudo muito ruim, ainda, vou falar sério pra você. Amador, ruim, mas a gente trabalhava, ganhava um dinheirinho. Eu comecei a ganhar dinheiro só com isso. Foi a partir daí, e isso já tem nove anos. Esse ano faz dez anos, eu acho, junto com o Encontro, que eu estou nessa onda, de trabalhar com o circo, coisas relacionadas a circo, apresentações...

Depois eu fui para a faculdade, fui conhecer mais de perto o trabalho do Laheto, que virou livro, agora, me rendeu um livro por conta do meu trabalho monográfico. Eu fui pedir um emprego lá e comecei a... Ganhei o emprego e comecei a dar aula para crianças. Fiquei dois anos e meio dando aula de circo. Conhecer essa pedagogia circense, que é diferente de outras, e é encantadora. Especialmente o trabalho do Maneco, que é diferente dos outros circos sociais, também. Eu fico quicando em vários lugares, mas tudo às voltas com o circo. E a partir deste trabalho de rua, do Só Querê Fazê, da iniciativa do Bulacha, foi se criando o que a gente está hoje, que é... O lugar que a gente está hoje, que é o Encontro Goiano de Malabares. E feito por gente que trabalha na rua, que vem de outros lugares, de outros países, que também trabalham na rua e mostrando que é possível fazer as coisas, com muito esforço, muita garra, porque não é fácil. Olha, Lua, não é fácil mesmo. A gente põe dinheiro do bolso, mesmo. Este ano foi o único ano que a gente teve apoio governamental, vamos dizer assim, no sentido da lei de incentivo à cultura. Mas estamos nos profissionalizando, como você pode ver. Cada ano vem uma coisinha a mais.

LUA – A cada ano está crescendo.

LARISSA – Mas com essas coisinhas a mais vêm mais problemas, então, para o ano que vem a gente já está pensando até em se reunir para ver como vamos fazer, já de muito antes, muito antes mesmo, porque cada ano fica maior e, como eu falei, com mais problemas. Com as coisas maiores vêm mais problemas e somos em, basicamente, 8 ou 9 cabeças centrais. É pirâmide herbalife, né? (?) Saracura, nós (?) embaixo e esses de baixo vão escravizando quem está mais próximo, e vai... Entendeu?

LUA – E aí está lá aquela quadra cheia de gente! Nossa, e o circo ontem estava abarrotado!

LARISSA – Estava fantástico, não estava?

LUA – Nossa, estava demais! Ontem foi maravilhoso! Nossa, eu fiquei emocionada, ontem. Foi muito bom. Mas voltando: então você, basicamente, treinava no Basileu, pelo que você está me falando.

LARISSA – É isso aí.

LUA – Dia e noite, direto no Basileu. Porque isso é uma das coisas que o pessoal fala muito, quem trabalha na rua, que é a dificuldade de ter onde treinar.

LARISSA – Ter o espaço... Ah, não, mas o malabarista de rua, ele sempre dá um jeito. Porque malabares é um negócio que, se você tem na mão, qualquer lugar vira lugar. Às vezes o cara não tem onde morar, mas ele caça um jeito de treinar. Bom, esse é o ponto de vista que eu tenho. (Passa o carro de som anunciando o Encontro.)

LARISSA – Vamos esperar o carro de som passar. (risos)

LUA – Sandra Santiago passando no carro de som.

LARISSA – Ai, que ótimo! Hoje tem espetáculo! Agora, quem treina aéreos e tal, quem treina outras modalidades que precisam de uma certa estrutura, fica mais difícil. Porém, hoje em dia já tem espaços bacanas de treino, em que é possível você treinar e não pagar nada. Por exemplo, tem a casa do Saracura, que é o espaço ELRECA, que virou um espaço de treino, tem lá no Loninha, que a gente chama de Loninha, mas é o circo Basileu França, tem lá no Maneco, que a Goelb está funcionando lá, então também é outra possibilidade, embora seja um pouco diferente a maneira de trabalho, mas... Eu acho assim: quem quer, corre atrás, entendeu? Porque eu corri atrás e deu certo. E foi uma coisa que, na verdade, eu nunca tive essa dimensão de pensar lá na frente. Eu nunca me imaginaria hoje coordenando um espaço que é um dos espaços que eu espero que seja referência, se já não é.

LUA – Já é, eu acho. Eu acho que hoje é um dos principais em Goiânia. Eu acho interessante falar sobre isso com você, porque pensar uma pessoa que está em um espaço como o Basileu França, coordenando a escola de circo e falando sobre o trabalho na rua, sobre estar no sinal... Porque um dos pontos da minha pesquisa é que tem um pesquisador que afirmou que o artista está na rua porque ele não tem acesso a outros espaços.

LARISSA – Mentira pura. Pode ser até que sim. Não vou desmentir esse cara porque não sei nem quem ele é. (risos) Mas são realidades e realidades. Assim como tem pessoas e pessoas, tem realidades e realidades. Aqui em Goiânia a gente tem espaço porque a gente foi criando esses espaços. Mas tem lugares, por exemplo, no nordeste, que as coisas são mais precárias, e outros lugares, também, no norte, que também é bem difícil. A gente conhece gente lá que às vezes tem um talento bacana mas que realmente não tem onde treinar e tem que estar, talvez, debandando de lá para outros lugares. Têm uma vida mais difícil e talvez o acesso a essas coisas seja mais escasso, mesmo. Mas tem gente de todo tipo. Eu estava até

conversando com o Alexandro Fírula, que foi da oficina de parada, de São Paulo e falou que esses dias estava de carro, saindo do sinal e entrou dentro do carro dele e foi embora. Aí alguém falou: nossa, mas você tem carro? Como se fosse uma coisa absurda, como se quem trabalhasse na rua fosse um completo coitado, que não tem direito a nada, sabe, que não tem acesso a nada. Por isso que as pessoas se espantam. Quando viam eu e a Flávia conversando bonitinho com as pessoas, sorrindo, e tal. As pessoas não esperam isso. As pessoas já esperam que quem está na rua esteja marginalizado, completamente, e precisando de uma ajuda para sobreviver, assim, pelo amor de Deus, me ajude. Tem um preconceito muito grande. Às vezes a gente mesmo tem esse preconceito, com moradores... Ah, então, uma coisa muito interessante que aconteceu na vida foi isso. A partir do momento que eu comecei a trabalhar na rua eu comecei a olhar os moradores de rua com outros, completamente outros e novos olhos. Porque são pessoas comuns, que têm um conhecimento que a gente não faz ideia. Tem gente que mora na rua há anos. Tinha um senhorzinho, uma pessoa de meia idade, lá perto de onde eu e a Flávia ficávamos e ele tinha um conhecimento incrível, o cara era filósofo, trocava altas ideias, e ele morava na rua há, tipo, dez anos. É isso que eu te falo: são histórias e histórias. As circunstâncias da vida levaram ele a estar na rua, mas ele tem um conhecimento incrível. Eu ficava pensando, até falava para a Flávia, como esse cara não aproveita isso de outra maneira? Mas a gente não sabe o que aconteceu com ele para ele ir parar na rua, ou o porquê ele ainda continua na rua. E é isso, a gente subestima muito as pessoas, na verdade.

LUA – O que você acha que o artista de rua precisa? O que poderia ser feito para que essas circunstâncias fossem diferentes? O que você acha que pode ser feito?

LARISSA – É difícil, essa pergunta. Tenho que pensar um pouquinho aqui. O que eu acho que o artista de rua precisa? Uai, contribuição, né? Dinheiro. Porque é o que todo mundo precisa. Infelizmente. É claro que há outras maneiras também, a economia criativa está aí para nos mostrar isso, mas a gente precisa de dinheiro, por isso que a gente está na rua. Na verdade, o que a gente precisa é respeito, acima de tudo. Como a prostituta, que está na rua também, que está trabalhando do jeito dela, merece e precisa ser respeitada. A gente não está lá para fazer graça para ninguém, não. A gente não está lá para ser chacota, escravo, palhaço... Palhaço assim, no bom sentido, né? (risos)

LUA – Palhaço, sim.

LARISSA – É, palhaço, sim. Mas a gente não é empregado nem escravo de ninguém. A gente merece ser respeitado como qualquer profissional. Afinal de contas, nós somos profissionais no que a gente está fazendo. A gente se dedica para isso. O malabarista... Não cai do céu esse poder de jogar cinco claves no ar, não. Ele está treinando loucamente, ali. Você sabe disso. E a gente treina em dia santo, feriado, não existe esse negócio de feriado, fim de semana, essas coisas. E também não é um pesar, porque a gente gosta. A gente faz porque a gente gosta. Então eu acho que é isso.

LUA – Você acha que, principalmente, o respeito. Eu fico pensando o que a gente faz para conseguir este respeito.

LARISSA – E aí tem também a contrapartida do malabarista, ou do cara que está na rua fazendo o que quer que seja. Já que você falou nisso, às vezes o próprio malabarista tem preconceito com outras pessoas, que estão nos carros. Ah, porque o carro tal... Engraçado, ironicamente os que têm menos dinheiro, aparentemente, são os que contribuem mais. Isso é uma coisa que eu já percebi bastante. Mas a gente acha... Até eu mesma já passei por isso... A gente acha que quem tem carrão, que quem tem aparentemente mais dinheiro deveria contribuir mais, mas na verdade isso não é obrigação deles. Cada um contribui do jeito que quer e se achar que foi tocado por aquilo, sim. E não é todo mundo que está na rua que respeita todo mundo ali, não. A gente tem que ver isso. Mas eu acho que é procurar levar as coisas com mais tranquilidade, que às vezes as pessoas já... Quem está na rua já está em uma posição muito agressiva, no sentido de que está sempre na defensiva. Então tem muito isso. Agora, a minha formação pessoal, política, pessoal, mesmo... Eu dei muita sorte na vida por eu ter a mãe que eu tenho, então de casa já partiu diferente. Mas tem gente que não teve isso. Então é difícil, também. A gente tem que saber compreender o lado das outras pessoas.

LUA – Queria agora saber histórias, coisas que já tenham acontecido com você por aí, na rua, no sinal.

LARISSA – Ah, isso é ótimo! Se eu for... Se a gente juntar todo mundo que trabalha no sinal, aqui, talvez a gente consiga recolher várias histórias massa, mas eu vou contar algumas coisas que eu me lembro. São histórias em geral. Por exemplo, coisas divertidas que a gente ganha no sinal. Já ganhamos muita coisa. Eu queria ter feito, talvez ainda dê tempo, de fazer um inventário de coisas que eu já ganhei no sinal. De fruta a milho verde, camisinha, escova de dente... (risos) Te juro. As

peessoas, ah... Não, isso... Muitas pessoas fazem isso. Ah, eu não tenho dinheiro aqui, mas eu tenho um saco de pêta. Está bom, um saco de pêta. Balinha, até ficha de telefone público eu já ganhei. De tudo o que você imaginar. Moedas, eu tenho até uma coleção de moedas estrangeiras ou moedas antigas, que eles enganam a gente, botam umas moedinhas escondidas... (risos) Eu acho massa. Que mais que eu já ganhei? Eu já ganhei um capacete, uma vez, um capacete velho, que o cara: Nóooooooooo, menina, só tenho esse capacete, aqui. Tá valendo? Eu falei: tá demais! (risos) Lua, eu pego tudo. Nem que eu não vá usar, mas eu pego porque eu acho que é uma desfeita você falar não. Ah, não, não me serve... Não, você está me dando de bom grado, eu vou receber. Boneca... Já ganhei (cochichando) maconha... Já ganhei.

LUA – Está gravando! (risos)

LARISSA – Porque as pessoas... Não, não fumo, viu, Brasil. (risos) Mas a galera chega e fala: ih, muito doido! Você está aí, trabalhando no sinal, toma aí. E deixa. Cerveja... O que tem as pessoas... O que tem e elas acham que para mim vai ser útil, eles dão. E tem muitas outras coisas, agora eu não estou lembrando bem. Mas tem coisas... Tem o lado b, né? Eu, graças a Deus, nunca sofri nenhum acidente e não vi nada grave, tipo morte, essas coisas assim, porém, quando a gente está na rua a gente vê muita coisa tensa, tipo um acidente de carro acontecer perto... Já rolou muito, ali na 136, já vi uns três. Umas três vezes, pertinho de nós. Uma vez eu estava recolhendo o dinheiro e aí tinha um cara com uma arma no colo, aí eu passei direto. É, você vê umas coisas meio tensas. Um menino de rua, uma vez, chegou com uma faca, muito doido de alguma coisa, um entorpecente qualquer, e: eu vou matar todo mundo que está aqui! E a gente no sinal, e era parte desse todo mundo, né? E como reagir a isso? É: não reaja e siga a sua intuição, naquele momento. Eu acredito muito na minha intuição. Nem sempre a gente pode ficar à mercê disso, mas às vezes a gente sente o que é melhor para fazer. E sendo mulher, realmente eu sou mais frágil que outras pessoas, então... Sei lá, eu nunca dei sorte para o azar. Sempre ficava esperta. Sempre andei de bike, então qualquer coisa eu já estava pronta para sair fora. E é isso. Deixa eu ver aqui... Ah, histórias, teria que pensar um pouco para lembrar de algumas coisas mais inusitadas.

LUA – Vamos fechar, senão a Sandra vai ter um troço, mas depois você vai me contar essas histórias, que eu vou atrás de você.

Entrevista com Marcio Henrique Mata de Souza, malabarista.

LUA – Fala pra mim, como foi... Por que você resolveu se apresentar na rua?

MARCIO – A informação sempre vem através de várias outras pessoas que já são da rua, né? Eu tinha um amigo que já fazia malabares de rua. Era de Brasília, mas ele ia pro Pará. Ele fazia malabares também, era uma pessoa gente boa, que passava seus conhecimentos para as outras pessoas. Nesse ponto ele me passou várias coisas. E aí passou pra vários amigos meus e eu fui vendo aquilo, fazia aquilo como uma brincadeira. Era pra brincar, como andar de skate, andar de bicicleta... Aí comecei a brincar de malabares. Aí o malabares ficou uma brincadeira... Essa brincadeira a gente ficou brincando toda semana, ali naquela praça, nos encontros de amigos, e ao mesmo tempo treinando malabares... E de repente eu tive família, tive responsabilidades na vida. Tive filho, responsabilidade e aí eu... Poxa, bem que eu fazia malabares, eu bebia esse dinheiro, era tão bom! Eu gastava ele com as minhas curtições da vida. Normal. Eu disse: eu vou usar ele pra sustentar a minha família, agora. Eu vou lá na rua, eu vou fazer a história e vamos ver que onda dá. E eu fui pra rua e deu certo, não parei mais.

LUA – Você já fazia, já apresentava na rua...

MARCIO – Não, eu fazia por brincadeira, não apresentava. Fazia com esporte, como futebol...

LUA – Ah, entendi. Aí você teve filho e resolveu...

MARCIO – Eu tive filho e o negócio foi ficando sério... Esses malabares aqui vão me salvar.

LUA – Como assim? Seu número, então, você aprendeu na praça?

MARCIO – Não, meu número eu formei depois de alguns anos treinando na minha casa. Porque eu aperfeiçoei. Eu só sabia uma base. Tão pouco eu não tinha informação sobre o circo, tão pouco eu não tinha informação nenhuma sobre o mundo circense. Eu já fui ter informação através de um amigo meu que fazia teatro e estudava sobre o circo, estudava sobre o mundo circense... e música., né? Então ele foi uma pessoa que me deu muito apoio na logística do palhaço, na logística do teatro... Porque ele já tinha a técnica, eu fui aprendendo com ele. A gente já foi: vamos apresentar junto? Bora, mano. Bora treinar, Vamos aqui, em casa mesmo, fazer esquete. Assina aí. É assim. E pá, pá. Botamos em ação. Aí fomos para a praça e metemos a nossa cara a tapa.

LUA – Aí vocês faziam roda?

MARCIO – Fazíamos roda. Aí eu já comecei assim direto, já foi direto, não teve uma preparação. Foi tipo, um mês depois já: bora, vamos apresentar. Já está pronto.

LUA – E hoje você continua apresentando essa esquete?

MARCIO – Não, agora eu aprendi várias esquetes, com anos que iam passando. Catorze anos de rua... Já vi um milhão de esquetes, um milhão de conhecimentos. E depois fui me aprofundando, fui buscar o circo mesmo, indo nas convenções, indo nos festivais... Tudo o que estiver relacionando ao circo, ou que... Se pode apresentar no meu número, eu já vou e quero me apresentar, demonstrar o meu talento. Porque eu treino pra ter esse talento, pra caramba.

LUA – E você treina todo dia? Como é?

MARCIO – O treinamento é diário. Viver de arte é treinar de manhã à noite.

LUA – Não dá para parar, né? Não dá para aprender isso aqui e estagnar, ficar ali...

MARCIO – É, estagnar só em uma coisa. Você tem que estar aprendendo clave, ou rola-rola, um monociclo girafa, ou se você está treinando dois objetos, aumenta, treina mais outro...

LUA – E onde você achou essas coisas? Tipo, aqui tem lá as bolinhas... Mas rola-rola, por exemplo, é difícil, né?

MARCIO – É, mas é como eu falei: a gente vai viajando e vai tendo os conhecimentos das pessoas. Eu não tinha conhecimento. De muita coisa do circo eu não tinha conhecimento nenhum. Depois que eu comecei a viajar, conhecer pessoas do circo, eu conheci uma escola social chamada Zoinho que também me deu uma boa informação demais, me passou como reformar clave, como se fazer uma clave reciclável... Eles fizeram toda essa rotina comigo e eu fui só conhecendo o conhecimento. Como é que se faz um rola-rola? Perguntando. Assim, vamos serrar, vamos fazer essa coisa... Eles já faziam toda essa logística no trabalho social deles, lá na escola de circo. E aí eu fui só adquirindo mais conhecimento, através deles. E viajando, de novo...

LUA – E aí você veio parar aqui em Goiânia.

MARCIO – Viajei tanto, parei em Goiânia. Gostei da capital do coração do Brasil.

LUA – Você veio pra cá por conta do que? Errou o caminho e veio pra Goiânia? O Mateus vai me bater. (risos)

MATEUS – Vou Nada. Quem bebe água de Goiás sempre volta para beber mais. Você bebeu e está aqui até hoje!

LUA – Tem onze anos, já.

MARCIO – Pois é. Eu vim pra cá, assim... Comecei a viajar todo o Brasil. Comecei no nordeste, terminei o nordeste, aí vim pro sul, descer pro sul, aí tive que passar aqui. Aí quando eu passei aqui, gostei, aí fiquei aqui, por causa de muitas informações, de muitos artistas de rua e também tem escolas aqui, que a gente vai lá, dá uma olhada, tem um pessoal legal para conhecer... Só que eu ainda não me envolvi tanto, de me inscrever, levar a sério.

LUA – Você já está aqui em Goiânia há quanto tempo?

MARCIO – Aqui em Goiânia eu já estou há um ano morando em Goiânia, mas que eu conheço Goiânia já faz uns sete anos que eu piso, vou e volto, vou e volto, viajo e volto

LUA – E essa galera toda está morando aqui em Goiânia ou eles estão...

MARCIO – Aqui é um intercâmbio de artistas de rua. Um fala com o outro que a cidade é boa, aí um vem para cá, o outro vem... E é só uma passagem. Ninguém está aqui, nem eu estou aqui para ficar diretamente em Goiânia, fixo, mesmo, assim, pra montar alguma coisa... Nós estamos aqui por fase de aprendizado e de conhecimentos, também, de artistas que vão passando por aqui, que é bom para trabalhar, bom para dividir o espaço numa praça e treinar, vários artistas de rua, que é o treino coletivo que tem aqui em Goiânia. A galera faz o encontro semanal de malabares. A galera se reúne e faz essa função de treinar... Ah, tá errando aqui... Legal isso aqui... Aí um passa para o outro. Um olhando o erro para aprender com o outro, ao mesmo tempo. E não só aqui: Belém, Piauí... Tem várias outras cidades que fazem essa coisa coletiva de artista de rua: se reúnem numa praça e todo mundo treina junto. Sem ter a lona, sem ter o espaço, mas tendo o conhecimento de um e do outro.

Entrevista com Mateus Aguiar, malabarista.

LUA – O que fez com que você se apresentasse na rua?

MATEUS – O que eu fiz?

LUA – É. O que te levou a querer se apresentar na rua?

MATEUS – O meu foi mais ou menos a curiosidade de saber... Mas foi por acidente. Foi uma brincadeira que a gente tava... A gente estava em um congresso de geografia que estava rolando na praça universitária e tinha acabado todo o nosso dinheiro. A gente queria dar continuidade no que a gente estava fazendo, aí um colega pegou e falou: uai, vamos para o farol. Vocês estão aí fazendo de graça...

Vamos para o farol. Aí a gente foi. Foi a primeira vez. Aí já quebrou, né, esse negócio. Porque eu tinha muita vergonha. Parentes, amigos, ficarem passando e ver, eu tinha bastante vergonha. Aí foi indo. Eu trabalhava, era mecânico náutico, aí a empresa em que eu trabalhava faliu, declarou falência para não pagar a gente, aí eu comecei. Falei: por que não? Comecei a brincar, foi indo, foi indo... No começo foi por uma brincadeira, mas eu fui tomando gosto e fiz disso minha profissão, minha vida. É o que eu amo, o que eu faço de paixão, mesmo.

LUA – E como você aprendeu? Quer dizer, quando você foi pra rua você já fazia alguma coisa. Como você aprendeu?

MATEUS – Já, já. Eu e um amigo que já não está mais entre a gente, infelizmente, a gente viajou para Pirenópolis e conheceu um hippie, lá. Eu tinha visto só pela televisão, nunca tinha tido contato ao vivo, assim, na mão, né. Aí a gente foi pra Pirenópolis, conhecemos um hippie, lá, que brincava com esse brinquedo (mostra um devil stick), bem tosco, bem feio, bem caseirão, e despertou a nossa curiosidade. A gente chegou nele e pediu para brincar. Aí ele falou: não, é assim, assim, assado (faz o gesto de jogar o devil). A gente já pegou e de cara e tuf! Ele gostou da gente, a gente gostou dele... Ele falou: vocês vão ficar aqui quanto tempo? Ah, uma semana. Então pega aqui. Quando vocês forem embora vocês voltam aqui e me devolvem. Aí foi. A gente ficou uma semana em Pirenópolis com o brinquedo dele, brincando. Quando chegou em Goiânia a primeira coisa que a gente fez foi um pra gente. Um ano e meio depois que eu já tinha aprendido a brincar foi que eu fui pra rua mesmo, que eu fui pra rua pra poder fazer dinheiro e brincar ganhando dinheiro.

LUA – Quer dizer que você aprendeu na rua.

MATEUS – Aprendi na rua. Literalmente.

LUA – E de lá pra cá, como e onde você costuma treinar?

MATEUS – Eu treino em praças, parques... Tem esse parque, que é o parque Botafogo. Atrás daí tem um parque meio que temático, meio mata-criança... A gente treina aqui todo domingo, na casa de amigos... Aqui é um treino aberto, um treino coletivo. A gente treina mas está mais para ensinar a quem está disposto a aprender. A gente também faz uns treinos fechados em casa, em que só a gente mesmo assiste e julga, pra não ter plateia, pra não ter opinião, não perder o foco.

LUA – Quem é a gente?

MATEUS – Eu, o Deyson também está, o Damião, o Olhinho, o Baixinho...

LUA – Em suma, malabaristas de rua, em geral?

MATEUS – É... Tirando o Baixinho, que não é malabarista de rua e a Larissa, que também não é, somos eu, o Deyson, o Olhinho... O Deyson que entrou agora, mas a gente já tá junto já tem um tempo... Não, eu não amo ele. E o Damião. O Damião também é artista de rua. Dessa galera só dois que não são.

LUA – E quais são as suas expectativas com relação a esse trabalho na rua?

MATEUS – Poderia ser melhor, né, mas é bem aceitável. Hoje em dia já é bem mais aceitável do que antigamente. Antigamente tinha muita gente que passava, xingava a gente, jogava coisa, sacaneava dando lanche. Eu não costumo comer nada que me dão na rua, porque o povo sacaneia, coloca laxante, faz bagunça mesmo. Isso é sério, não é brincadeira, não. A minha expectativa é que poderia ser melhor, mais valorizado, porque a gente ainda é tachado como pedinte, né, e eu acho que isso está completamente errado. Porque a gente tá ali, mas se a pessoa quiser dar, deu. Ninguém é obrigado a dar nada. Minha expectativa é de melhoria da classe, mesmo.

LUA – Então, o que você acha que poderia ou deveria mudar em relação ao trabalho de rua?

MATEUS – A união da galera. Porque a galera está bastante desunida. A gente já foi forte uma vez, permanecemos fortes durante um tempo, mas a desunião da classe que é o que impede mais.

LUA – Então, basicamente você acha que o que ajudaria vocês seria a união da classe.

MATEUS – A união da classe. Porque aí, todo mundo junto fica mais forte, né? Mais forte para brigar por editais, mais forte para tudo. Aí fica meio que cada um por si, tentando um passar por cima do outro, acaba que prejudica todo mundo.

LUA – Isso que você falou que de um tempo pra cá melhorou... Por que você acha que melhorou?

MATEUS – A gente está sendo mais aceito pela sociedade. Não como marginal pedinte. Apesar da nossa arte ser uma arte marginal, por a gente estar na rua mesmo, dando a cara a tapa, mas melhorou demais. A gente é bem mais aceitável hoje em dia do que antigamente. Até em eventos as pessoas estão costumando pagar bem, mesmo. Eu peço um valor alto e eles pagam.

LUA – E você acha que isso se deve a que?

MATEUS – À luta! Por causa da luta, conhecimento... Quando eu comecei meus brinquedos eram toscos, hoje em dia meus equipamentos são todos profissionais.

Um monociclo desse é uma fortuna. O conhecimento da galera, o nível técnico está muito elevado, muito alto e isso ajuda bastante.

LUA – Bem, em suma, um dos pontos da minha pesquisa: você está na rua, você está se apresentando na rua, basicamente porque você não tem acesso a outros espaços ou você escolheu estar na rua?

MATEUS – Eu escolhi estar na rua. O acesso a espaços sempre teve. Eu já trabalhei com circo durante um tempo, mas eu escolhi mesmo estar na rua. Sou artista de rua. Me considero artista circense de rua. Porque já tem muito tempo. Eu fui das primeiras gerações de artista circense da rua, mesmo, vindo da periferia, aqui em Goiânia. Antigamente eram só os playboys. Não vou falar playboys porque são meus amigos, mas era uma galera que tem o poder aquisitivo bem maior, sabe? Pra eles era uma brincadeira estar ali, fazer dinheiro para entrar nas festinhas, por exemplo. Aí já entrou a gente com um novo conceito, com esse novo circo de malabares de rua, com essa nova pegada, esse novo jeito de levar. Aí a gente foi conhecendo pessoas e fomos mudando essa característica.

Entrevista com Patrícia Vergara, roda alemã.

PATRÍCIA: Então Lua, é assim o que eu penso. Quando você vai entrevistar. Todos somos artistas né, seja do Brasil, seja venezuelano, seja colombiano, seja o que for, somos artistas e todos estamos atrás disso né. Mas eu estava falando que todo mundo tem um ponto de vista diferente. Então, não tenho preconceito não, do brasileiro, do artista brasileiro não, porque eu gosto do Brasil e estou aqui, mas é porque o artista que não tenha viajado... É assim, pra mim a arte se complementa com o viajar. Se a gente se acha muito artista e não viaja, essa arte fica presa. Arte é liberdade. Então se a gente não viajar, não compartilhar com outras culturas, com outros artistas de fora, então essa arte fica presa, assim, que pode até depois ser frustrada. Conheço muitos artistas que são bons demais, mas eles ficaram nessa cidade, só nessa cidade e nunca viajaram para o estado do lado. Então eles ficam nesse arredor todo o tempo e aí eles não viajam, não tem tempo de compartilhar e eles acabam matando essa arte que não tem como viajar mais, a mente.

LUA: Você estava falando que as pessoas acham que porque você não tem uma lona...

PATRÍCIA: Isso! Aí que eu quero ir. Então, quando a gente é estrangeiro e muitas pessoas falam “ah sim, porque são artistas da rua”. Então “artista da rua”, algumas vezes, não compartilho. Por que tem que colocar de onde você é? Um artista é um artista. E não interessa se você é um artista da rua ou artista da lona ou artista da casa ou artista de que, é artista, né? Então se é artista, é artista e ponto, não é um artista da rua, não, é artista. Então como a gente não tem uma lona, não tem essa oportunidade ou nem sabe se tem a oportunidade, talvez a gente nem queira ter uma lona. Porque não é só o porquê a gente não quer que muitas pessoas não tem essa oportunidade também. Às vezes muitas pessoas só falam e não sabem se a gente tem um dinheiro, tem um recurso. Não quero falar que a gente tem muito dinheiro não, mas algumas vezes nem é pelo dinheiro, porque a gente até pode ter o dinheiro pra ter essa lona, e se a gente não quer ficar com uma lona porque não quer ficar preso? Porque a arte é liberdade. Simplesmente a gente quer viajar, quer sair, mas as pessoas pensam que mesmo que seja artista, como é da rua, até outros artistas pensam “ah, ele fica...” Ainda tem a mente fechada e pensam que a gente só fica pedindo esmola. “Como eles são artistas de rua, eles pedem esmola” e não é assim, não. A gente é artista, só artista e eu não compartilho a ideia que seja artista de quê. É artista, mesmo. E tudo está crescendo, né? Então só isso que eu queria falar. Como eu falei, tem que perguntar outros pontos de vista, não só o do brasileiro. Bom demais, dos outros países é bom demais, mas tudo isso junto vai fazer uma pesquisa mais completa. Se as pessoas ficarem com só um ponto de vista de uma só pessoa, de um grupo, talvez, vai ficar a pesquisa errada pra mim, no meu ponto de vista. Todo mundo pensa diferente e outras pessoas que sejam estrangeiras podem pensar diferente de mim, mas esse é o meu ponto de vista que eu queria deixar, a mensagem, que não fala artista de quê. É artista. Se chama artista e acho que não tem o que falar mais, é artista. A gente faz o que a gente pode, a gente tenta ir pra casa, voltar e tenta como outras pessoas que tem a oportunidade de ter um circo, professores... A gente também tem professores, só que ninguém sabe porque ninguém tem uma formação que fale que é professor. Mas a gente mesmo não precisa que fale que é professor pra ser professor. Então eu tenho um professor da minha vida, mas ele não é professor. Mas para mim é professor e não só da arte, da vida. Isso é o mais importante. Só isso que queria deixar, porque eu sou artista da rua, como todo mundo fala, e eu algumas vezes não gosto que falem para mim isso, porque eu me considero artista. Eu fico crescendo,

né, eu tento crescer como artista, mas eu quero sempre falar que a gente é artista da rua porque talvez ninguém saiba que a gente é outra coisa.

Entrevista com Ricardo Deyson Eckert, malabarista.

(Ao final da entrevista, Mateus Aguiar juntou-se à conversa.)

LUA – O que fez com você resolvesse se apresentar na rua?

DEYSON – O que me fez apresentar nas ruas foi... Desde pequeno mesmo, sabe, eu sempre gostei dessa arte. Eu sempre gostei de estar no meio da palhaçada toda. Sempre, desde pequeno. Daí fui me entrosando com a galera, fui me apegando mais, fui tomando mais gosto da coisa, sabe, pegando amor, mesmo, pela coisa. Daí eu me interessei bastante, pelos meus amigos, pelas amizades que ... Já era bom, ficou melhor ainda. Quando eu conheci a arte de estar nas ruas, a arte circense, de estar nas ruas.

LUA – E você aprendeu como?

DEYSON – Eu aprendi... O meu tio trabalha, ele tem um projetinho, né, daí ele me ensinou malabares, perna-de-pau, em geral.

LUA – Que tipo de projeto?

DEYSON – Ele tem um circo e o circo é um ponto de cultura. Ele trabalha com crianças, dá oficina...

LUA – É um circo social?

DEYSON – Isso, um circo social. Dá oficinas para crianças. Daí, estamos aí, na luta.

LUA – Então você aprendeu lá?

DEYSON – Aprendi lá, com ele.

LUA – E você costuma treinar onde?

DEYSON – Em praças públicas, parques, casas de amigos, também.

LUA – Na verdade você aprendeu e você desenvolve isso trocando com a galera.

DEYSON – Isso. A gente aprende e repassa, né, pra quem quiser aprender.

LUA – E qual a sua expectativa com relação ao trabalho na rua?

DEYSON – Minha expectativa é levar o artista de rua... É levar ele mais, pra subir, subir mais o artista de rua, porque eu acho que tá muito jogado. Está muito falando como pedinte e eu acho que não tem que ser assim. Eu acho que deveria melhorar mais um pouco.

LUA – O que você acha que deveria mudar? Como você acha que isso pode mudar? O que é que tem que ser feito?

DEYSON – Olha, eu acho que deveria mudar a união, mais, da galera, né? Os artistas mesmo se reunirem, reforçar mais, e através da união a gente conseguir essa mudança. .Através de unir a galera que tá na rua, os artistas de rua.

LUA – E o público? Como é a recepção do público?

DEYSON - Por agora está bem aceitável. A sociedade está bem... Está bem aceitável, agora. Está bem melhor do que era antes.

LUA – E você acha que mudou por que?

DEYSON – Eu acho que pelo trabalho, né? Por estar assim, bem (?), né, todo (?), cheirosinho e tal, todo arrumadinho, os equipamentos profissionais, tudo limpinho, cheirosinho, pra poder chegar, dar um abraço na pessoa, tudo bem, transmitir a felicidade, né?

LUA – (Mateus quase não se segura, começa a falar, se interrompe) Chega aí, Mateus, vamos discutir isso aqui. No dia-a-dia de vocês, que tipo de problema vocês costumam ter?

MATEUS – O problema mais assim, que a gente costuma ter... Desculpa te interromper... É com os pedintes, mesmo. São as reais pessoas que são os pedintes, os mendigos, porque tem essa desigualdade entre eles e a gente e por conta deles a gente é malvisto pela sociedade. Os pedintes que eu falo não são só as pessoas que estão lá pedindo dinheiro, porque tem muita gente que tá pedindo porque não tem o que comer, eles estão pedindo porque não tem dinheiro pra comprar a droga deles.

LUA – Entendi... Então o problema na verdade é não com o pedinte, mas com...

MATEUS – É a desigualdade social que rola no nosso país, que não é culpa do governo, não vou colocar a culpa em ninguém...

LUA – Você ter que esconder uma faca no seu lugar de treinamento...

MATEUS – Infelizmente.

LUA - Não entra, talvez, no quesito problema?

MATEUS – Mas infelizmente é um mal necessário, porque a gente já foi intimidado aqui, pelas pessoas. Aqui o povo rouba mesmo, e normalmente eles roubam de faca, aí, infelizmente, é assim.

LUA – É a lei da selva.

MATEUS – É a lei da selva, aí a galera meio que respeita, não põe a mão na gente. Por que se pega a gente aqui, faz a boa. Nós acabamos de sair do farol.

DEYSON – Acabamos de sair do farol, estamos com dinheiro, né?

MATEUS – Estamos com dinheiro na mão! Se chegar aqui... Mesmo que tenha sido pouco, mas se juntar aqui vai ter no mínimo 50 reais, vamos supor. Aí, vai chegar ali, vai fumar tudo de pedra.

DEYSON – Não só com a gente, como com as outras pessoas que estão na rua, aí, correndo risco.

LUA – Então você diria que o maior problema de vocês é com os pedintes. Na verdade é mais com os pedintes ou mais com a visão que eles passam de vocês? Vocês tem problema direto com os pedintes, de embate...

MATEUS – Com alguns, sim, porque a gente procura estar limpo, com equipamento novo, e eles chegam... Tem um maluco que vai no meu farol, ali, que é muito engraçado. Tem um mês que ele não toma banho. Ele tá contando.

LUA – Como é que é? (risos)

MATEUS – Ele tá contando o tempo. Que faz que ele não toma banho. Já passou de um mês, já. Aí, cara, ele fede muito! E ele é um cara super inteligente, que infelizmente daqui a uns dias a gente vai perder pra pedra. Ele já tá na pedra, mas daqui a uns dias a gente perde ele, porque aí ele não tem mais vocabulário, não tem mais diálogo...

DEYSON – Ia ser tão bom se ele chegasse na gente e falasse: poxa, me ensina essa arte. Nossa, a gente ia ensinar com o maior prazer do mundo. Ia ser satisfatório.

MATEUS – Eu acho que não ensinava, não.

LUA – A gente já perdeu alguns amigos, né?

MATEUS – É... Claro.

LUA – Enfim... Com relação a espaço de treino, acesso, vocês tem algum problema, além da faca?

MATEUS – Tem, tem. Aqui, não, porque aqui é uma praça. A gente treina na praça universitária também e treina aqui, nesse parque. Na Universitária o problema maior é o uso de drogas, que não é nosso, mas que é da praça. A criminalidade na praça estava muito grande. Eles estavam roubando 4, 5 carros por dia na praça universitária. Esse era o maior problema que a gente encontrava lá, porque é uma praça grande, ampla, muito bem centralizada em Goiânia, muito bem localizada, e tem mais ou menos uns 30m ônibus, não sei se deve ser isso tudo, mas tem muitas linhas de ônibus, pra Goiânia inteira, que passa na praça. Então, ela é centralizada e a escolha dela não foi à toa, foi por conta disso mesmo. É perto do terminal... E ao

longo do tempo foi muito legal, a gente fez vários palcos abertos, muita gente apresentou, né? (fez referência a mim, por eu já ter me apresentado nos encontros) Por conta da criminalidade a gente teve que dar uma distanciada. Aí montaram uma base móvel de polícia, aí tá voltando...

LUA – Me lembro que teve uma vez que o povo saiu correndo.

MATEUS – Deu tiro... E o Saracura, você lembra? Foi no meio do seu espetáculo, ainda... Mas depois foi comprovado que foi a própria polícia que deu tiro, que estava dando tiro. Isso foi provado.

LUA – Problemas com a polícia, por falar nela... vocês costumam ter?

DEYSON – Não.

MATEUS – Não. Às vezes a gente é abordado, mas na maioria das vezes, no meu caso, a abordagem pra cima de mim é mais pela curiosidade de ver o equipamento de perto. Aí eles nem põem a mão, não pedem pra abrir nada, mas é porque quer ver. Ou quando acontece alguma coisa, tipo, um malabarista briga com um mendigo, briga com um pedinte e dá uma ‘facãozada’, por exemplo. Ou se machucam feio, aí a polícia já sai em cima da galera.

LUA – E é comum isso acontecer?

MATEUS – Não, não é muito comum, não. Aqui em Goiânia, não, mas em outras cidades, sim. Aqui em Goiânia é todo mundo na light. Por ser uma cidade pequena, aparentemente... Porque 2 milhões de pessoas numa cidade que foi projetada para 74 mil... Tá todo mundo junto e espremido.

LUA – Em outros lugares, você já viu?

MATEUS – Já. Em São Paulo, por exemplo, uma vez, fui eu e um amigo meu, o Virgílio, aí eu estou no farol e a própria polícia chegou em mim e falou assim: você está morando aonde? Eu falei: eu estou naquele hotel ali. –Uai, mas hotel chique... Aí eu falei: não, é que a gente tá aqui com um projeto, e tal, e eu trouxe meus malabares pra nas minhas horas vagas poder me distrair com alguma coisa. Aí eles estavam me explicando que numa noite anterior um malabarista de rua tinha rachado a cabeça de um cara com o facão. O facão de malabares não tem corte. Não sei se você já viu um, ele não tem corte. Mas no momento da briga, ali, o cara tirou uma faca pra ele, afiada, e no momento, ali, o malabarista foi esfaqueado e ele foi e deu uma ‘facãozada’ na cabeça do cara, abriu a cabeça do cara. Isso, dizendo, relatando a polícia, pra mim. Aí os outros mendigos estavam se juntando pra poder me pegar e eu ia apanhar dos outros, não ia nem saber o porquê. Mas foi a primeira

e única vez. Eu tenho o relato de amigos que já foram esfaqueados, já, em brigas por conta de ponto, de malabaristas... Porque normalmente o cara tá lá, ele não tá só pedindo dinheiro, tá fumando droga, aí já queima um ponto, né? Você já fica mal visto pela sociedade. A sociedade já acha que a gente é um bando de drogado, o que não é real. Já acha que a gente é um bando de cachaceiro, de drogado, que não estuda, que não faz nada e eu estudo pra caramba. Conheço muita gente... Todo mundo da gente estuda muito. Além de estudar fora, estuda circo, que é chato. Você conhece, você sabe com é que funciona. Mas, no mais, é isso.

LUA – Falando em estudar circo, vocês já frequentaram alguma escola?

MATEUS – Eu já.

LUA – Escola de circo.

MATEUS – Escola de circo, não. Eu já participei de projetos que tinham na sua grade aulas circenses.

LUA – Mentira! Nunca participou de escola de circo? Eu fui tua professora, cara!

MATEUS – É, mas... (risos)

LUA – Truco!

MATEUS – É, já. Já participei de uma escola... Repete a pergunta aí...

LUA – Eu perguntei se você já participou de alguma escola, daí a pessoa me ignora!

DEYSON – Tua professora aqui, rapaz...

MATEUS – Eu fiquei até triste, assim, que a gente... Já frequentei... Fiquei sem graça, agora. Foi muito breve, porque os interesses próprios lá... Eu não entendi muito bem o porquê... O projeto estava até bacana, pelo menos aparentemente. Era o que a gente via, os alunos. Aí, do nada, fechou. Aí eu fiz Veiga Valle, fiz alguns cursos na Escola Nacional de Circo, como convidado. Mas escola, mesmo, assim de parar, se formar nela, não, não me formei não, mas a rua é que me deu... (risos)

LUA – Tinha a palavra formar na minha pergunta? (risos) E você? Eu nunca fui sua professora, pode responder.

MATEUS – Os professores de circo dele somos nós.

DEYSON – É. Participação em escola de circo é mais por projeto. Aprendi mais, minha evolução foi mais por projetos.

LUA – O que você acha dos projetos, em geral? Eles atendem? Porque você conheceu o circo através de um projeto e hoje tem isso por profissão. Você acha que isso é uma regra ou é incomum que aconteça?

DEYSON – Eu acho que...

MATEUS – Posso responder por ele?

DEYSON – Eu acho o seguinte: através dos projetos... Você está falando , no caso, assim...

LUA – Eu estou perguntando se as crianças que são atendidas por estes projetos, se é comum que saiam de lá profissionais.

DEYSON – Vai depender dela, da pessoa também querer, né? Depender da pessoa mesmo abraçar e seguir em frente. Não depende só do projeto.

MATEUS – ?????? É que nem o caso do Deyson. O tio dele era dono do projeto, mas nós que éramos os pedagogos, a gente que dava aula. Aí ele aprendeu com a gente, tudo ele aprendeu com a gente. Aí, em um momento do circo a gente meio que saiu dele e ele veio junto. Foi aonde eu cheguei nele e falei: cara, vamos pra rua. Você quer aprender mais... Ele falou : vamos treinar. Bora, bora treinar, mas vou te levar pra rua. ‘Será que eu vou dar conta?’ Dá um jeito de você saber, porque a rua é um treino constante. Você vai treinar e vai treinar muito!

LUA – É porque, eu não sei se acontece isso aqui, mas no Rio tem um embate muito grande entre profissionais de circo com meninos egressos de projetos sociais. E às vezes você vê aquele menino jogando 3 limõezinhos, o menino não consegue nem.. Um, dois, puff, caiu no chão... disputando o sinal com artistas profissionais. Então existe um certo mal estar em relação a isso.

MATEUS – Aqui em Goiânia não tem isso porque só tem uma escola, só tem duas, de circo social, mas que as crianças não vão. Os professores também não deixam. E eles não têm tempo. Mas aqui em Goiânia a gente não sofre muito disso, não. O maior é o preconceito entre a classe circense de lona e a classe circense de rua. Que pra mim é tudo circense. Pode até ser tratado como uma brincadeira. Isso é irônico, mas eu sou a primeira geração de circense da minha família, como da família deles também teve um que foi o primeiro, então eles têm que aprender a valorizar e a respeitar isso, também. Se você não nasceu numa lona, você não é circense? Tá até gerando uma briga muito louca por conta disso. Tem um grupo chamado fomento ao circo... Vou meter o pau! Que tá falando exatamente isso: que a gente não é circense, por que estar dialogando com a gente, com essa raça? É um povo muito... (gestual de concordância por parte do Deyson) Pra ser circense tem que passar fome, tem que beber água de lona, tem que acabar energia no meio do espetáculo, passar a morar em trailer... Pô, eu não moro em trailer, mas também não passo fome. Acho que ser artista de rua tem suas vantagens, né? A gente mora em

casa própria... Nem todos moram em casa própria... Eu trabalho e resido em Goiânia. Minha família é toda daqui, então eu tenho casa própria aqui, mas por conta da minha família, que se não tivesse o legado da minha avó, do meu pai, ter deixado... Mas é, eu tenho um certo conforto que o circense 'tradicional' de lona talvez não tenha e eu acho que essa deve ser uma das maiores invejas deles.

LUA – Mas tem muito circense de lona que tem, viu?

DEYSON – Tem uns que até tem e poderiam ter mais, mas gostam daquilo.

Entrevista com Suedmar dos Santos Nascimento, o Saracura do Brejo, bambolista.

LUA – O que fez com que você fosse pra rua? Por que a rua?

SARACURA – Bem, a rua estava de portas abertas, né? Na verdade ela não tinha nem porta, então ali foi onde eu comecei. Um pouco por falta de opção. Na época não existiam as escolas acessíveis a algo como era a minha pesquisa. Existiam algumas, mas era circo social, não era minha pesquisa. Eu já tinha mais de 20 anos, então a rua, como eu disse, não tem porta e foi por onde eu entrei pro circo.

LUA – Então você resolver ir pra rua porque não tinha escola. 20 anos, por que? Estava velho?

SARACURA – Pra algumas instituições eu acho que talvez, sim. Era o que me diziam, né? E o fato de ir pra rua com essa idade foi porque era uma pessoa de cidade pequena demais e não tive a oportunidade antes disso, então foi na vida adulta que eu saí da cidade.

LUA – E qual é a cidade?

SARACURA – Piranhas, interior de Goiás.

LUA - Como que você foi pra rua? Como surgiu essa ideia a primeira vez?

SARACURA – Na verdade, antes de ser do circo eu já viajava, já conhecia várias pessoas itinerantes. Antes de ser circense eu trabalhava com recreação infantil, então eu viajava com um pequeno parque de diversão. E nessas viagens eu conheci, passando aqui por Goiânia, conheci o movimento aqui em Goiânia. Então quando eu resolvi, passei por vários lugares, me informar, me estabilizar, e acabou que em outras cidades eu era sempre a pessoa de fora e era tudo mais difícil. Quase que falava outro idioma, por conta do sotaque, por conta de ser do centro norte, oeste do Brasil, né? Isso me atrapalhou no começo da formação. Então quando eu voltei para Goiânia, que é a capital do meu estado... Eu sou de uma

cidade do interior de Goiás, sou de Piranhas. Quando eu voltei pra Goiânia eu já conhecia o movimento que estava começando aqui na capital. E aí, esse movimento que abriu as portas pra mim. Não foi o circo social, não foi o circo 'tradicional', foram os artistas de rua. E aí eu comecei.

LUA – Como você aprendeu os números que você faz?

SARACURA – Os números que eu faço hoje, no início eu aprendi nos encontros semanais de malabarismo, que no Brasil acontecem em quase todas as capitais, nas segundas-feiras, em algum espaço, o encontro semanal de malabaristas. Aqui em Goiânia eu comecei nesse encontro semanal, onde eu treinava e comecei a desenvolver as habilidades. A partir disso eu me juntei com outros companheiros e começamos a parte da performance. Isso para praças e outros espaços de rua. Mas o primeiro mesmo foi o semáforo, com um trabalho individual e um número iniciante.

LUA – Na rua mesmo você aprendia e melhorava seus números?

SARACURA – Sim. Na verdade eu tive coragem de começar a pedir dinheiro pelo meu treino, porque pra mim no começo eu ia para o sinal para treinar, não só o desenvolvimento, as habilidades, como também treinar o personagem. Aí no começo foi um modo, um espaço que encontrei para treinar. Lá eu aprendi, sim, bastante coisa, principalmente o contato visual com o público, tempo de espetáculo, por mais que o semáforo seja um minuto e meio, nesse minuto e meio a gente tem que fazer a mesma coisa que um espetáculo de trinta minutos. Ele tem que ter uma pré-convocatória, uma convocatória, um desenvolvimento e um final. É difícil, mas é possível.

LUA – Quase impossível. (risos) E hoje, como você treina?

SARACURA – Hoje eu treino mais ensinando do que... Mais ensinando, porque o que eu apresento, mesmo, não é o que eu ensino. As modalidades que eu apresento atualmente são habilidades com aros, malabarismo de contato, basicamente manipulação de objetos e palhaço. Essas práticas eu quase não ensino aqui. Eu treino mais hoje trabalhando, dando oficinas e cursos, do que treinar mesmo. (?)

LUA – Você na sua formação... Como foi a sua formação, depois da rua? A gente viu que você começou, foi pra rua, treinou no sinal... E depois disso?

SARACURA – É bom a gente colocar meio que datas, né? Esse início, mesmo, de conhecer o movimento aqui em Goiânia foi 2007. De 2007 até 2009 eu viajei por vários lugares buscando essa formação. Como eu disse, nem todos os lugares se

abriram pra mim. Quando eu voltei para a minha capital, aqui já existia uma semente plantada. Isso foi em 2008. Em 2008 eu voltei e comecei a fazer parte do Encontro Anual de Malabaristas e Circo. Depois eu comecei a formação num espaço que foi a Escola de Circo Martim Cererê, que funcionou no teatro Martim Cererê, aqui em Goiânia. Daí eu iniciei a minha formação. Bom, como a gente sabe, espaços culturais são regidos governamentalmente e isso nem sempre é bom para a arte. Com um ano e meio neste espaço, no auge do nosso desenvolvimento, a mudança de governo estadual fez com que mudasse toda a secretaria que cuidava da cultura. Circo é cultura, ou seja, fecharam o nosso projeto. Distanciamos por um momento, todas as pessoas. A gente até tentou reavivar este projeto, só que as leis que regem os espaços culturais não nos permitiam, então a gente perdeu este espaço, em que eu treinava. Fiquei um ano e meio só trabalhando, já não tendo espaço de treino. Aí resolvi, com outros companheiros, montar o nosso próprio espaço de treino. É o Espaço ELRECA, onde eu coordeno e vivo até hoje. Lá começamos o desenvolvimento em 2011 e em 2012 eu consegui o intercâmbio para estudar em uma escola de circo na Espanha, com o apoio do Ministério da Cultura. Foi muito importante essa formação. Além de sair da minha zona de conforto, treinar outras modalidades que eu não treinava e de lá eu trouxe vários ensinamentos, conhecimentos e movimentação. Conhecimento esse de movimentação que hoje eu aplico nas minhas aulas, hoje eu vejo pessoas pelo Brasil inteiro realizando coisas que foram simples toques, dicas que me deram lá e que aqui eu estou passando para a frente. Estas formações foram as mais institucionais. Claro que, todo este tempo, desde o início, desde lá 2007... 2006, 2007, viajando por festivais, participava de oficinas, de mini-cursos... E já começava a me apresentar também no primeiro palco/plateia que me deixassem.

LUA – E qual a sua expectativa em relação ao seu trabalho na rua?

SARACURA – Bem, o meu trabalho na rua, atualmente, se dá muito com a apresentação de espetáculo inteiro. Então já tem muito tempo, cerca de um ano e meio, dois anos, que eu não trabalho no sinal, por opção. Porque é a minha cidade. Se eu precisar viajar, ir para outra cidade, com certeza eu vou querer voltar para o sinal. Esqueci a pergunta.

LUA – O que você espera desse trabalho? O que você acha que pode vir daí? Você tem feito roda...

SARACURA – Isso, eu tenho feito roda, mas não só a roda, simplesmente pelo chapéu, abrir a roda. Hoje em dia eu tento classificar o meu trabalho, qualificá-lo, para receber cachê, que é o pagamento pelo espetáculo, sem deixar de passar o chapéu. Então eu busco trabalhar, hoje em dia, tem até o material completo do espetáculo com a minha companhia e solo. Eu consigo vender esse material para festival, para encontros, convenções... Coisas que eu vou apresentar o trabalho inteiro, vou receber o cachê, que é o pagamento pelo espetáculo e também passando o chapéu no final. Por que passar o chapéu mesmo no espetáculo... Por que passar o chapéu mesmo num festival, num lugar em que estão me pagando? Se o espaço for público, eu... Se o espaço for particular eu não passaria o chapéu... Sim ou não, dependendo da minha negociação com o dono do espaço. Mas com a rua é pública, mesmo eu recebendo cachê para apresentar na rua eu passo o chapéu para fortalecer a minha apresentação, para um momento em que eu não estiver recebendo esse cachê e também para a formação de público, para que outros artistas que estejam passando por ali depois já tenham um público formado, e o público já tenha a consciência de que essa colaboração vai ser no chapéu. Porque eu faço muito, quando estou viajando, entre um ponto e outro que eu vá me apresentar num festival, eu vou passar por cidades que eu não vou estar recebendo nenhum tipo de apoio destas cidades. Esse apoio vem diretamente do público. Então eu faço o trabalho de passar o chapéu, recebendo o cachê ou não.

LUA – O que determina se você vai fazer a rua ou não? Você falou que quando você está viajando você faz o sinal, quando você está em Goiânia você não faz o sinal. Por que essa diferença?

SARACURA – Na verdade, porque quando eu estou em Goiânia eu não tenho tempo, porque atualmente eu trabalho em uma escola de circo, que é a escola de circo aqui, do Basileu França. Aí eu não tenho tanto tempo. Meu tempo livre fica nos fins de semana e nos fins de semana eu prefiro apresentar o espetáculo de roda. Foi tipo... É como eu estou trabalhando agora. Então foi, tipo, opcional. Aí quando eu estou numa... o que vai dizer se eu vou ou não pra rua certamente é a precisão, mesmo. A precisão de dinheiro. Se eu estiver em outro lugar, estiver precisando de dinheiro... Não só de dinheiro, mas também de repente da atenção das pessoas, querendo conhecer o lugar melhor... Não tem como. Não tem jeito de você conhecer melhor a população de uma cidade do que trabalhando na rua e apresentando arte

para eles. Você vai sentir a energia da cidade, você vai descobrir até sobre a economia da cidade.

LUA – E o que você acha que deveria ser feito para melhorar a qualidade de vida e de trabalho do artista de rua? O que você acha que é necessário?

SARACURA – Acho que o que é necessário é só diminuir a repressão. Não só no Brasil, acho que no mundo inteiro a gente tem a cultura do embarreamento, aquela cultura do que não pode. Acho que quanto mais cidades que essa lei... No Brasil a lei sobre o artista de rua é de cunho municipal, o que falta, na minha opinião, é pessoas nessas cidades, pessoas, tanto artistas como público, fazerem questão de que seja, na sua cidade, seja um trabalho legal, ou seja, que não tenha repressão à arte de rua na sua cidade. Eu acho que isso é o que precisa, mais liberação, menos repressão.

LUA – Por que você acha que existe essa repressão?

SARACURA – Eu acho que essa repressão é cultural. Eu acho que o artista de rua existe... é bom a gente frisar isso.... O artista de rua é um artista circense? Nem sempre. E antes de existir o circo já existiam os artistas de rua e eles já eram 'à margem da sociedade'. Isso sempre foi. Eu acho que isso tem milênios de história e é claro que hoje a gente quer mudar, e tudo o mais, mas a gente vai só ficar tentando. Na minha opinião, vai chegar a próxima geração e eles também vão sofrer repressão, eles também vão ter que lutar, porque a gente tem que ter a persistência. E melhorar a nossa vida enquanto a gente está aqui. Pra fechar, aquele ditado: a minha lona é do tamanho do céu, porque a minha bilheteria é o chapéu.

LUA – Essa frase vai entrar na minha dissertação. (risos)