

## Malabaristas urbanos e a narrativa de uma cidade cultural: O que dizem os semáforos de Imperatriz (MA)?

Jesus Marmanillo Pereira<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o papel da arte circense e seus significados na cidade de Imperatriz, Maranhão. Partimos da hipótese de que é possível construir uma narrativa cultural da cidade a partir da observação das práticas cotidianas dos malabaristas, nos semáforos. Nesse sentido, o presente estudo é focado em um conjunto de situações e itinerários de alguns membros da Trupe de Habilidades Circense (THC). Assim, a pesquisa de campo ocorreu por meio da produção de registros fotográficos e uma inserção cotidiana e diálogos desenvolvidos desde o ano de 2018 até os dias atuais. Teoricamente, tais dados foram dialogados com um aporte teórico focado em aspectos técnicos e nas próprias caminhadas e sociabilidades desenvolvidas pelos artistas do THC, assim foram consideradas as contribuições de Certeau (2018), Ingold (2021) entre outros. Verificamos que esses atores sociais nos possibilitam refletir sobre uma narrativa do urbano distinta das representações capitalcêntricas (ESCOBAR, 2005) tão difundida pela classe empresarial local e omitida por grande parte classe intelectual local.

Palavras-chave: malabaristas urbanos. habilidade, tática, capitalcentrismo

### Urban jugglers and the narrative of a cultural city: What do the traffic lights of Imperatriz (MA) say?

### Abstract

This article aims to reflect on the role of circus art and its meanings in the city of Imperatriz, Maranhão state. We start from the hypothesis that it is possible to build a cultural narrative of the city from the observation of the daily practices of jugglers at traffic lights. In this sense, the present study is focused on a set of situations and itineraries of some members of the Circus Skills Troupe (THC). Thus, the field research took place through the production of photographic records and a daily insertion and dialogues developed from the year 2018 to the present day. Theoretically, such data were discussed with a theoretical contribution focused on technical aspects and on the walks and sociability developed by the THC artists, thus considering the contributions of Certeau (2018), Ingold (2021) among others. We verified that these social actors allow us to reflect on an urban narrative that is different from capital-centric representations (ESCOBAR, 2005) so widespread by the local business class and omitted by a large part of the local intellectual class.

Keywords: urban jugglers. skill, tactics, capitalcentrism

### Introdução

Para quem transita pelas ruas centrais da cidade de Imperatriz, Maranhão, é comum observar malabaristas nos principais cruzamentos da urbe, principalmente naqueles de maior tráfego cotidiano e tempo de fechamento dos semáforos. Artistas de outras cidades ou países que chegam de passagem e também malabaristas locais. Com base nessas observações preliminares, partimos da hipótese de que o cotidiano desses atores sociais pode fornecer uma rica narrativa a respeito de uma cidade cultural e humanizada. Os semáforos, portanto, foram uma importante referência por meio da qual nos orientamos no sentido de observar as interações cotidianas e refletir sobre os processos formativos e habilidades desses artistas.

Assim, compreendemos que os semáforos conduzem o ritmo dos fluxos de pessoas, produtos e capital, simbolizando e sintetizando aspectos da urbe moderna. Para autores como Leroi-Gourhan (1987) os ritmos da cidade já sinalizariam uma autonomia dos ritmos e comportamentos operatórios maquinais mais relacionados ao aspecto biológico, contudo os corpos dos artistas circenses, embora sincronizem seus ritmos aos da urbe, apresentam outras percepções de modo de vida e de solidariedade. Assim, surge a seguinte questão: se os semáforos controlam os tempos conforme as características de tráfego e na “importância” de cada

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGS-UFPB). Docente do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e afro-brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (LIESAFRO-UFMA) e Líder do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e Imagens (LAEPCI).

rua ou avenida, o que acontece quando o ritmo das ruas e praças é dialoga com o ritmo da arte circense?

Ao transformar semáforos em palcos, esses artistas tocam justamente no debate sobre as relações de poder, sobre a concepção de cidade e nos processos de (in) visibilização da alteridade. Nesse sentido, o presente estudo visa desenvolver uma etnografia a respeito da Trupe de habilidades circenses (THC), coletivo de artistas que compõem paisagem urbana da cidade de Imperatriz, Maranhão, desde 2009.

Para compreender tal coletivo, analisamos alguns itinerários de alguns membros e situações que sinalizam que eles uniram por conta de processos de sociabilidade (SIMMEL, 2016) decorrentes da cena underground de rock local, na universidade estadual do Maranhão e, principalmente, em meio de ocupações de protestos, conhecidas como “ocuparte”, ocorridas naquela cidade. Descrevendo esses itinerários, o presente artigo focalizará, sobretudo, na reflexão sobre as diferentes concepções de cidade que cruzam esse caminho.

Teoricamente, buscamos “deslocar o ponto de vida da cidade para os cidadãos” compreendendo-os como narradores (CERTEAU, 2018), contudo, sem descartar a possibilidade de contextualizá-los de forma abrangente por meio do acompanhamento de suas trajetórias pessoais, sociabilidades e história. Consideramos os estudos de Barth (2000) e Goffman (2012) que percebem os atores interagindo em situações definidas socialmente por um conjunto de regras e valores coletivos, mas que podem sofrer deslocamentos contextuais, já que os atores não são estáticos ou presos a determinados lugares. As noções de ritmo, comportamento operatório (LEROI-GOURHAN, 1987) e técnica corporal (MAUSS, 2001) auxiliaram nas reflexões a respeito da relação entre os atores e a cidade.

Com base nessas referências, foram analisados fotografias, reportagens e diálogos que nos possibilitaram narrar algumas situações e trajetórias vivenciadas por Cleiton Viana (Palhaço Graveto) e outros membros e acompanhantes do THC, como Francisco Admael de Souza Costa (Tico Natureza), Leonardo Pires (Palhaço Soneca) e o fotógrafo Daniel Sena, que os acompanhou por dez anos. Esse trabalho etnográfico possibilitou a narrativa do THC a partir de duas perspectivas que serão exploradas aqui: 1) a reflexão sobre a ideia de trabalho segundo a experiência do coletivo e de atores que representam o setor econômico da cidade, e 2) a observação desse

aspecto por meio de uma narrativa mais focada nos itinerários dos próprios artistas.

## A cidade da arte e a cidade do capital

No ano de 2008, a maioria dos membros do THC uniu-se por meio de um conjunto de oficinas voltadas para a mobilização política de proteção do prédio da antiga biblioteca pública da cidade de Imperatriz, MA. Conhecido como “ocuparte”, esse movimento permitiu que eles entrassem em contato com malabarista catarinense Deivid Andrei, também conhecido como “Andrei Cabeça”.

Para entender esse encontro, é relevante destacar que Deivid Andrei estava viajando do sul do Brasil em direção a São Luís, MA, acompanhando um grupo de teatro que iria se apresentar na capital maranhense. No entanto, devido a algumas divergências internas, o artista decidiu aproveitar a estadia do grupo em Imperatriz e optou por permanecer na cidade. Durante sua estadia, na região da antiga rodoviária, ele teve contato com Alexandre Almeida, produtor cultural, e mais tarde conheceu a poetisa Lilia Diniz, ambos eram importantes lideranças do movimento Ocuparte<sup>2</sup>. A partir de diálogos e encontros entre esses três atores sociais, ocorreu a inserção de Deivid Andrei como instrutor de técnicas como “pernas de pau” e “*swing poi*” dentro desse movimento.

A transmissão dos conhecimentos relacionados à técnica corporal (MAUSS, 2001) circense, de Deivid Andrei para Cleiton Viana, Leonardo Pires Conceição e Francisco, foi fundamental para o surgimento do THC e dos personagens palhaço Graveto, do palhaço Soneca e do Tico Natureza, respectivamente. Durante esse processo educativo, o oficinairo e seus aprendizes tiveram a experiência de fazer as apresentações nos semáforos de São Luís-MA para obter dinheiro com arte circense. Para eles, arrecadar recursos nos semáforos significava tanto uma forma alternativa de trabalho quanto uma espécie de militância cotidiana que transmitia uma mensagem crítica ao sistema local.

Em 2015, a trupe teve a oportunidade de entrar em contato com Christian Matias, um artista do projeto Escola de Circo Além da Lona, sediado em São Paulo. Christian esteve em Imperatriz como parte de um projeto contemplado pela FURNARTE e ofereceu oficinas de malabarismo, acrobacia, pernas de pau e palhaçaria. Após as oficinas, ele presenteou

<sup>2</sup> O movimento “ocuparte” significou um engajamento político, artístico e cultural, que pode ser compreendido com uma palavra de ordem comum, naquele ambiente: “Não a escuridão da cidadania cultural!”

Cleiton Viana com um Diabolô<sup>3</sup>.

Sobre os processos de aprendizagem da arte circense, Barreto (2017) observa que após a década de 1980 ocorreu o fechamento de muitos circos e a difusão dos saberes circenses entre os não circenses, por meio das escolas de circo. Tal situação possibilitou a difusão da prática circense, que no caso de Imperatriz iniciou-se como Movimento “ocuparte”, aos editais ligados a FUNARTE, SESC entre outras instituições e projetos que possibilitaram o contato dos membros do THC com outras formas de trabalho e com outros artistas.

Observamos que os membros do THC tiveram a oportunidade de se familiarizar com um conjunto de técnicas corporais essenciais para a construção desse corpo habilidoso (INGOLD, 2015), cuja destreza foi aprimorada à medida que o número de objetos manipulados aumentava durante as apresentações e situações de trabalho em semáforos, em Imperatriz ou em outras cidades. Portanto, a técnica circense desempenhou um papel significativo como um elemento de mediação entre todos os membros, proporcionando ambientes de aprendizado para a formação de artistas circenses (MAUSS, 2001).

Se os processos de aprendizagem deles foram diversos, variados também foram os próprios significados desse tipo de trabalho, totalmente ligado aos estados emocionais da plateia e deles próprios. A complexidade do trabalho desses artistas pode ser observada em um trecho de uma canção composto pelo próprio THC que narra:

Mostrando sua arte no sinal fechado  
Nem sempre sorrindo, mas nunca irritado  
Uns com suas clavas, bolas, bastões, diabolô ou swing  
ou seus facões  
Devil de fogo, pirofagia  
Garantindo assim o pão de cada dia”  
Ide Malabarizar (THC, 2012)

O trecho traz uma caracterização de uma paisagem de tarefas (INGOLD, 2021) que conecta o trabalho dos semáforos ao trabalho dos marabalistas, caracterizando um mundo da experiência imediata, do mundo vivido e sentido até mesmo nas oscilações de humor manifestadas em sorrisos e na ausência da irritação. Nesse sentido, poderia-se falar até de uma paisagem emocional que resulta desse conjunto de interações em torno do trabalho dos artistas. Notamos que se tratava de uma arte adaptada aos contextos de luz (pirofagia noturna, figurinos coloridos de

dia), ou seja, o comportamento operatório do artista e as escolhas depende do período. A canção nos fornece uma compreensão interessante da relação trabalho-tempo pela trupe: a expressão “o pão de cada dia” sinaliza a valorização da experiência do presente e uma forma de resistência ao tempo planejado e vinculado ao futuro. Assim, convém lembrar das palavras de Bourdieu (2021, p.45) quando explica que “(...) nada é mais estranho à economia pré-capitalista do que a representação do futuro como campo de possíveis pertencente ao cálculo.” Baseado nas observações das sociedades camponesas na Argélia, ele reflete criticamente sobre uma moral do trabalho condicionada pelo lucro, e não pela função social.

Observamos algo similar no relato de Francisco Admael (2017) quando nos relatou que sua mãe lhe dizia para buscar um emprego de carteira assinada que o malabarismo nos semáforos não era um trabalho. Tentando compreender a posição dos pais, ele explicou: “Só que nossos pais olham mais o futuro do que nós. Eles querem que tenhamos um ciclo lá na frente.” Sobre esse grupo, específico, Daniel Sena explica:

Eles trocam a vida de correria da cidade para ter uma vida mais calma. Um ritmo totalmente diferente. Não tem horário de trabalho. Não levar como trabalho. Tem aquele modo de subsistência, acho que até os indígenas tem isso: vai lá caçou e conseguiu o “de comer” do dia, não precisa mais. Não se fazia planos assim de guardar dinheiro. Não existia isso mano.. era para o dia. **Fez o dinheiro da cachaça, da comida, do cigarrinho do que fosse. Fez aquela diariazinha. Massa! Vou pra casa. Vou me divertir.** A vida parecia ser menos complicada. Eles não são acumuladores. É outro modo de viver (SENA, 2023).

As estruturas temporais deles não são baseadas na ideia de crédito e futuro, mas bastante próximas da experiência subjetiva e intersubjetiva. Por mais que o Francisco Admael (Tico Natureza) tenha nascido em uma família cuja ideia de trabalho era ligada ao setor empresarial local, ele e os outros malabaristas optaram por protagonizar suas próprias trajetórias, produzindo outras narrativas de espaço nos semáforos de Imperatriz e de outras cidades. Sobre os operadores das estratégias e das táticas, Certeau explica:

Traçam “trajetórias indeterminadas”, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado

<sup>3</sup> O diabolô é um brinquedo de origem chinesa formado por duas espécies de taças cujas bases são unidas por um eixo, onde ocorre a manipulação dele com cordas que possuem baquetas em cada uma das extremidades. Ao segurar as baquetas e utilizar um conjunto de técnicas corporais, os artistas de rua esticam, movimentam e afrouxam as cordas gerando a rotação e movimento desse artefato de formas cilíndricas (diabolô) possibilitando diferentes sensações de trajetórias de movimentos que compõem diferentes repertórios de apresentação.

pelas técnicas organizadoras de sistemas. (CERTEAU, 2018, p. 91)

Por esse viés é possível compreender que os familiares e colegas dos rapazes da THC estranhassem o semáforo como possibilidade de palco de apresentações, e como forma de ganhar dinheiro com arte circense. Se tecnicamente o semáforo seria apenas um artefato eletrônico cuja função seria organizar o trânsito de veículos, para os malabaristas circenses é um ponto de encontro e socialização de artistas.

Considerando os estudos de Ingold (2015) sobre uma cultura no chão e o papel disso nas grandes cidades cujas calçadas e espaços se especializaram para os caminhantes e operadores dos pés, mas não para quem deseja sentar, parar ou deixar qualquer tipo de marca, observamos que ao promoverem um espetáculo em menos de 60 segundos entre a faixa de pedestre e os carros, eles encontram um “lugar” onde é possível deixar algum tipo de marca ou impacto, imprimindo-se como constitutivos da paisagem. Eles demarcam a existência de um itinerário (CERTEAU, 2018), fazendo oposição a lógica dos mapas tão acostuada a invisibilizar experiências e especificidades. Enfim, promovem um espetáculo contra a lógica “espetacular” (DEBORD, 1997) que isola objetos de qualquer tipo de relação para efetivar uma dominação econômica. Trata-se de um tipo de transgressão a racionalidade dominante no ocidente, uma verdadeira tática no sentido certeuniano.

Quando consideramos todo o processo que resultou na construção social dos malabaristas da trupe, há uma utilização constante das táticas para construção de significados e narrativas de espaço a partir das próprias ações dos atores. A começar pela própria mobilização do “*ocuparte*” que transformou um prédio abandonado em um rico espaço de socialização de saberes. Desse contexto de mobilização política e cultural, eles iniciaram uma aprendizagem sistematizada da arte circense e engajaram-se em outras “ocupações” similares ao *ocuparte*, socializando-se com outros líderes e importantes atores sociais. Para evidenciar mais esse processo da utilização da tática, vale lembrar que

Ela não dispõe de base onde capitalizar ou seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. **Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’.** Sem cessar, o fraco deve tirar par-

tido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’. (CERTEAU, 2018, p. 45-46)

Sem, inicialmente, ter um lugar próprio de onde pudessem exercer algum tipo gestão de suas relações autônomas em relação à cultura econômica local, eles jogaram com os acontecimentos e foram explorando todas as experiências possíveis, adensando assim, capitais sociais e culturais (BOURDIEU, 1998) ao longo da trajetória deles. Observamos que possuem um conhecimento que além de ser resultante das práticas sociais, que surgiu por meio da própria interação deles com o ambiente da rua e os tempos dos sinais, evidenciando um “conhecimento prático” e tipo de habilidade (INGOLD, 2015a). Nesse sentido, não dependeria somente dos conhecimentos oferecidos nas oficinas, vinculadas às ocupações políticas de prédios públicos, mas também das diferentes experiências, ajustes e adaptações que caracterizariam aquela trupe em específico.

Quando consideramos o aspecto da sociabilidade (SIMMEL, 2006), não se pode desconsiderar o aspecto lúdico e o prazer dos artistas desse coletivo como um importante elemento estruturador do próprio grupo. O aspecto do prazer de usufruir o tempo livre com os companheiros é algo que alicerça um conjunto de relações estabelecidas pelos membros do THC. O prazer em compartilhar um espírito crítico buscado na atitude rebelde da cena underground local e em movimentos sociais ligados a universidade também é outro ponto. Por esse viés, diríamos que eles constituíram como coletivo enquanto aprenderam “ser com o outro”, compartilhando medos, buscando segurança e uma estrutura que lhes possibilitou se aventurar por cidades desconhecidas. Assim, por mais que sejam imperatrizenses e oriundos de famílias que também reproduzem as representações locais, esses artistas transitaram por outros lugares e foram se modificando ao longo do itinerário do coletivo.

Em termos do processo de institucionalização de uma arte circense na cidade, notamos que o fato de terem aplicado os conhecimentos adquiridos no *ocuparte*, na outra mobilização em prol da construção de um centro cultural no bairro da CAEMA, e nos semáforos de várias cidades resulta de um movimento desses atores sociais por vários espaços sociais e modos de conhecimento que resultaram em um processo de profissionalização.

Ao lado desse processo estrutural de movimento que busca de legitimidade da arte circense,

eles possuem um modo específico de viver o cotidiano da urbe com significados e sentidos próprios. A liberdade expressa na forma errante como vivem a experiência urbana, deslocando-se no tempo e no espaço, remete à ideia do flâneur (BENJAMIN, 1994), que transita livremente sem se submeter aos trajetos e estilos racionalizados que sufocam os sentidos em sua relação com a experiência. Nesse sentido, Tico Natureza nos explicou que “os malabares é como se fosse um cartão de crédito. Só com um “diabolô” é possível viajar até a China, somente com “três pedaços de pau”. Assim, onde os semáforos representam fronteiras, a arte circense deles opera com continuidades de um movimento alimentado pela conexão de pessoas, experiências e lugares. Através de suas habilidades circenses, eles temporariamente subvertem o discurso funcional e técnico dos semáforos, enfatizando a importância da experiência intersubjetiva em locais que geralmente são vistos apenas como passagens transitórias. Contudo nem sempre há uma recepção por parte do público, sobre esse aspecto das interações no semáforo, Cleiton explica:

Em relação ao semáforo. Eu acho bem gratificante porque estamos levando a arte para as pessoas que gostam. Quem não gosta... meu irmão.. tudo bem, vai lá. Segue em frente. **Continua olhando para seu celular, vá em frente.** Mas nós estamos aí fazendo a arte. O importante é ós darmos o máximo de nós sempre. Quando eu comecei, eu lembro que ainda fazia o semáforo meio vergonhoso assim né. **Ah tá no semáforo pedindo, porra está pedindo (expressando um pensamento). Mas depois você vai crescendo e evoluindo e vai ver..pouhito fazendo uma arte.** Tu dá se tu quiser, se tu não, tudo bem, vai lá e segue em frente. Vem o próximo aqui e já já vai gostar, vai bater uma palma, vai sorrir (VIANA, 2018).

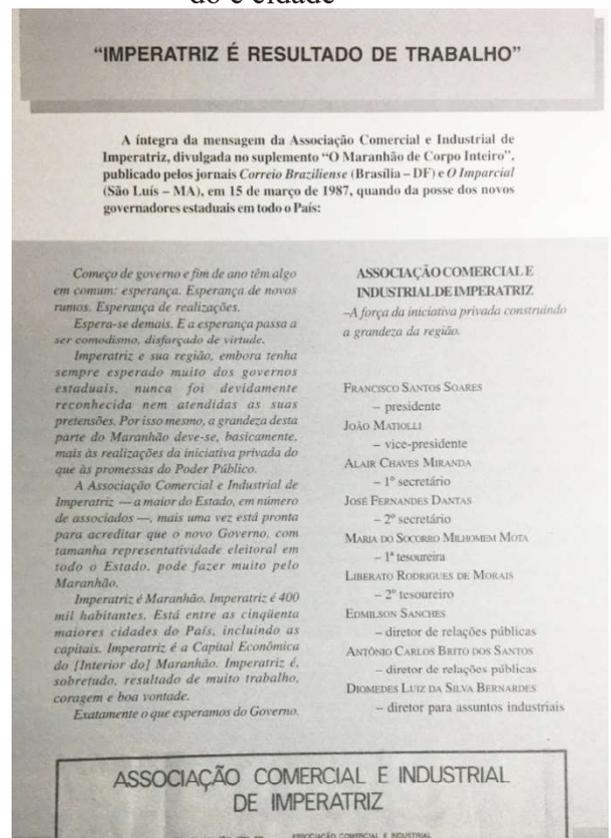
Recepção e evitação são dois pontos destacados no trecho que dialogam com a própria tática (CERTEAU, 2018) do artista, ou seja, pode-se ver a situação como a materialização da estrutura e representações sociais na experiência social das situações narradas em relação à maneira como Cleiton concebe, se movimenta e ressignifica essa estrutura e local de ordem. Assim, não há peso estrutural que conceba um papel de passividade dos atores ali expostos. Segundo as falas de Cleiton, Leonardo e Tico Natureza, a recepção das crianças das classes populares ocorria na maioria das vezes, provavelmente por ser uma oportunidade rara de contemplar uma apresentação circense.

Há também a situação de evitação, observada com aqueles que “passam olhando para o celular”, que viram de lado e tentam ignorar a existência dos artistas, como se não existissem naquelas paisagens.

Considerando que para Goffman (2012) as interações e situações sociais podem ser um importante ponto de partida para compreender as representações que “moldam” as linhas de ação e condutas, podemos problematizar e contextualizar a citação anterior de acordo com as próprias representações de “trabalho” vigentes e na referida cidade.

Ao abordar as representações do “trabalho” na cidade, é relevante ressaltar a influência empresarial nesse processo, através de publicações e esforços sistemáticos na construção de uma narrativa de progresso e desenvolvimento urbano. Essa influência é exemplificada na própria natureza da publicação intitulada “Enciclopédia de Imperatriz (MA)” (2003, p.5), que se autodenomina (de forma empresarial) como parte de um sonho maior e contínuo de: realizar e/ou contribuir para ações que criem ou ampliem os grandes valores de Imperatriz e da região. Valores que são característicos da nossa terra, da nossa gente e de uma unidade comum.

Imagem 1- Ideia de “trabalho”, empresariado e cidade



Fonte: Enciclopédia de Imperatriz (MA), 2003

Na imagem 1, retirada do mesmo documento, fica evidente o posicionamento do setor que se coloca como porta-voz da cidade em um tipo de oposição do governo estadual. O trecho destaca a importância do setor privado no desenvolvimento local, em detrimento de um “comodismo” do poder público. Tomando o voto como um produto de troca, ele resalta

o poder eleitoral dessa cidade de 400 mil habitantes e ainda possui uma sessão dedicada a proposta de um Maranhão do Sul.

Notamos que, tal documento “criar e ampliar os valores” de uma cidade alienando-a um viés *capitalcentrista* (ESCOBAR, 2015) que a afasta de sua relação com o estado e outras possibilidades de interpretação da própria urbe e da categoria “trabalho” que não seja para a produção e acúmulo de riqueza. Segundo Escobar (2015) as lógicas capitalcênticas situam o capitalismo no centro da narrativa do desenvolvimento, desvalorizando e marginalizando qualquer forma de desenvolvimento não capitalista. Se os valores da cidade são os do mercado, a ideia de trabalho expressada na frase “Imperatriz é resultado de trabalho” também aponta qual é a referência de trabalho difundida não só nesse livro.

Contudo, essa ideia econômica da cidade também é difundida na Academia Imperatrizense de Letras, onde alguns membros da própria ACI ocupavam cadeiras. É veiculada em jornais locais que representam o mesmo círculo social e até mesmo na Universidade Federal do Maranhão que teve professores integrando a diretoria da associação.

No contexto da produção da Academia Imperatrizense de Letras, as narrativas enfatizam temas como os contextos históricos regionais e econômicos (FRANKLIN, 2008), o crescimento e verticalização da cidade (NOLETO, 2012) e algumas narrativas biográficas das elites culturais e econômicas da cidade (BARROS, 2005; FREGONA, 1998). No que diz respeito à Universidade Federal do Maranhão e sua forte relação com o setor empresarial, basta citar que no portal oficial da instituição é possível verificar a postagem com o título “Professor da UFMA integra a diretoria da Associação Comercial e Industrial de Imperatriz<sup>4</sup>”. Nesse documento é possível verificar não só o *slogan* da associação, bem destacado, como também o entusiasmo de vinculação entre o representante da IES e o setor comercial<sup>5</sup>. Além disso, minha experiência de oito anos e meio de pesquisa na cidade<sup>6</sup> permitiu-me observar que havia uma lacuna no que diz respeito a pensar a cidade a partir dos atores sociais que ocupam o cotidiano das ruas, especialmente aqueles que de alguma forma se diferenciam da cultura dos setores economicamente dominantes.

Com esse conjunto de atores dedicados à produção e disseminação de uma ideia de trabalho vinculada exclusivamente ao mercado, torna-se fácil compreender o processo de invisibilização de todos os grupos que não se enquadram nessa perspectiva centrada no capital. Com esse pano de fundo estrutural, é possível compreender a atitude de evitação do transeunte que “segue olhando para o celular” e ignora a presença dos artistas. Essa evitação resulta, portanto, de uma construção social bem articulada, tanto empresarialmente quanto academicamente. Pelo que foi verificado, faz muito sentido o estudo de Goffman (2012) quando nota que as fachadas, pessoal e dos outros, sinalizam regras de agrupamentos e a própria definição da situação de interação. Colocando em outros termos, é como se os valores do “trabalho” compartilhados na cidade, pudessem se transpostos em escalas menores até o nível da interação.

Por outro lado, compreendemos que a presença dos artistas circenses junto aos semáforos representa outra forma de narrar à cidade. Pelo viés de Nascimento (2016, p.2) é possível refletir sobre o termo *corpografia* para a situação narrada. Segundo a autora, “a corpografia se traduz num modo diferenciado de sentir a cidade por meio de intervenções e performances estéticas e artísticas que provocam, rechaçam, questionam a espetacularização das metrópoles contemporâneas”. Trata-se assim de pensar a cidade enquanto construída nas práticas de seus atores, e não como um produto de mercado sem história e apartado da experiência humana. O ápice dessa narrativa humana de cidade se expressa quando Cleiton (2018) disse: “Eu também estou ali para arrancar o sorriso da pessoa e a ver mudar o seu espírito. Não precisa só o dinheiro né. Ele é importante, claro, mas o sorriso para mim é mais ainda.” Nas palavras e os gestos cotidianos desse ator social apontam para outra possibilidade de cidade que não se limite aos desejos de um determinado e exclusivo segmento social.

Nesse encadeamento das situações nas ruas, na produção escrita e na tensão entre uma perspectiva cultural e outra econômica de cidade é que há a possibilidade de se testar uma generalização em uma situação específica, observando, contudo, suas inter-relações com aspectos mais abrangentes.

4 <https://portalpadrao.ufma.br/site/noticias/professor-da-ufma-integra-a-diretoria-da-associacao-comercial-e-industrial-de-imperatriz>. acessado em 14 de FEV de 2023

5 Essa relação entre as instituições econômica, privada e pública é bem mais densa e pode ser problematizada de inúmeras formas, contudo, por motivos de segurança pessoal e para não fugir do tema, nos limitamos a oferecer esse exemplo simbólico.

6 Nos 8 anos de existência do LAEPCI na cidade de Imperatriz foram orientados monografias e escrito artigos sobre temas ligados a religião afro, feirantes, praticantes de quadrilhas juninas, indígenas urbanos, processos de construção de bairros da periferia, mototaxistas, grafiteiros e praticantes de skate.

## As sociabilidades até o semáforo

Cleiton Viana, Palhaço Graveto, nasceu em 27 de julho de 1986 na cidade de Imperatriz, MA. Ele estudou até o ensino médio e trabalhava em uma sorveteria localizada na Rua Santa Teresa, no bairro Nova Imperatriz. Ele conta que na cidade, na época, não havia um curso superior que lhe despertasse interesse, mas que ficou sabendo da existência de um curso de Educação no Campo, com habilitação em artes ou música, ofertado na cidade de Tocantinópolis, Tocantis. Ressalta que na cidade de Imperatriz, MA, os cursos são focados no agronegócio e que teria um interesse muito maior pelas artes, pela agricultura familiar e o viés agroecológico, por conta da própria aproximação com militantes do movimento sem-terra.

Cleiton Viana, também conhecido como Palhaço Graveto, nasceu em 27 de julho de 1986 na cidade de Imperatriz. Ele concluiu seus estudos até o ensino médio e trabalhava em uma sorveteria localizada na rua Santa Teresa, no bairro Nova Imperatriz. Ele relata que, naquela época, não havia um curso universitário na cidade que despertasse seu interesse e que o mais próximo era o de Educação no Campo, com ênfase em artes ou música, oferecido na cidade de Tocantinópolis cuja distância até a cidade de Imperatriz pode variar entre 104 km e 119 km depender do uso ou não de balsa para atravessar o Rio Tocantins. Além dessa distância para a outra cidade, ele enfatiza que localmente os cursos estavam voltados para o agronegócio, enquanto seu interesse era muito maior pelas artes, pela agricultura familiar e pela abordagem agroecológica, devido à sua própria aproximação com militantes do movimento sem-terra.

Por volta de 2002, a cena do metal estava em ascensão na cidade de Imperatriz, e naquela época Cleiton frequentava os shows underground da cidade, onde se aproximou de pessoas como Leonardo Pires, Luciano Monteiro, Francisco Admael, entre outros nomes importantes na formação do THC. O próprio Francisco Admael, conhecido como Tico Natureza possuía uma banda de Split Metal chamada “Vamos de Padre” e já interagiu com Cleiton nos processos de confecção e venda de artesanato. Esses fatos indicam que os membros do grupo já circulavam em espaços comuns e desenvolviam certa so-

ciabilidade. Naquele contexto, Cleiton e Leonardo se deslocavam do bairro Nova Imperatriz até os shows nas áreas centrais da cidade, enquanto Luciano se deslocava do bairro Bacuri, Elvis vinha do Maranhão Novo e Francisco Admael da área da BIC, após a ponte e conhecida como.

No contexto mencionado, Leonardo Pires relata que gradualmente a cena do metal passou por um processo de elitização, no qual os shows passaram a demandar um investimento financeiro maior, os repertórios musicais se tornaram repetitivos e dedicados a bandas internacionais consagradas, havendo menos espaço para produções autorais, como é o caso da banda ‘Vamos de Padre’<sup>7</sup>.

Leonardo Conceição Pires de 34 anos é o palhaço Soneca. Ele é imperatrizense e estudou o ensino médio no colégio Rui Barbosa, onde era atleta. Após isso, aproximou-se da cena underground local onde, teve um contato maior com Cleiton e os outros componentes do “futuro” THC. Em 2010, ele ingressou no curso de Ciências Biológicas na Universidade Estadual do Maranhão<sup>8</sup>, lá ele teve contato com pessoas dos movimentos sociais. Ele explica a inserção no ambiente social da universidade possibilitou que ele, Cleiton e Elvis viajassem para o Fórum Social Mundial em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e tivessem outras possibilidades de transitar em outras realidades.

A aproximação com militantes dos Movimentos dos Trabalhadores Rurais sem terra e de outros movimentos lhes possibilitou ter uma postura mais crítica em relação ao sistema econômico no qual viviam. Eles participaram do movimento “ocuparte”, iniciado em 10 de maio de 2008. Tal movimento objetivava ocupar (com arte) prédios públicos abandonados pelo poder público, e teve como primeira ação, a ocupação da biblioteca pública, casa da esquina das ruas Simplicio Moreira com a Gonçalves Dias, que seria demolida para a construção de outro edifício. Nesse sentido, o movimento defendia a preservação do patrimônio histórico do prédio, agindo também no sentido do tombamento e ocupação do lugar para fins de promoção de ações culturais e educacionais.

Sobre a relação com a universidade, Cleiton Viana também relata que certa vez viajou com Leonardo para um encontro de Biologia em Feira de Santana em um ônibus da Universidade Federal do Maranhão, do campus de São Luís. Na volta eles foram para São Luís onde passaram alguns dias e,

7 Ao lado desse processo de mercado, a inserção massiva do álcool e crack estimulou uma centralização em torno do consumo também. Leonardo observa que o espírito libertário do rock foi morrendo naquele contexto e que havia um grupo muito maior que foi se desagregando. Ressalta ainda que ele e Cleiton eram uns dos poucos que não consumiam crack.

8 Atual Universidade Estadual da região tocantina do Maranhão-UEMASUL

naquela ocasião, ele conheceu uma espanhola e viajou e passou três meses na cidade de Valência-ES. Lá ele acrescentou mais conhecimentos na prática com o diabolô, já adquirida no “ocuparte”, com o Cristian Matias, oficineiro que inclusive lhe deu seu primeiro diabolô.

Assim, é importante entafizar que o “ocuparte” pode ser considerado o lugar onde ocorreu a união dos rapazes do THC, em relação a um projeto comum na arte circense. E isso é diretamente relacionado com as oficinas de oferecidas por artistas de outros locais, naquele movimento. Sobre esse contexto, Leonardo explica: “Eu comecei com essa arte na época que houve a ocupação da biblioteca abandonada, do movimento “ocuparte”(..). Eu recebi aulas de malabarismo, pernas de pau”. “fui buscando mais coisas, hoje em dia o meu malabarismo é o diabolô”.

Sendo impossível abordar aqui, os processos de aprendizagem de forma detalhada, iremos nos limitar a comentar que a postura crítica em frente aos semáforos não seria algum tipo de devaneio ou sinal de vagabundagem como apontam os estigmas sociais que afetam esses artistas, mas trata-se de um caminho de formação cidadã resultado de muitas formas de intercâmbio e socializações em muitos espaços.

## Imagem 2- Valor econômico Vs valor humano



Fonte: Correio Popular, 2013

A habilidade com o diabolô e a formação ligada aos movimentos culturais possibilitam que Cleiton uma percepção da prática circense como um valor humano que ultrapassar e não se limita ao valor monetário. Na reportagem ele ressalta os benefícios físicos e mentais dessa prática e falava de um projeto chamado “Canta e Conta”. Fala da falta de apoio para incentivar projetos nesse sentido. Por conta disso ressalta: “Botamos mesmo a cara na rua e fazendo vários trabalhos, buscando apoio de instituição não temos só individual” (VIANA, 2018).

Nesse sentido, a rua surge como alternativa econômica. Ainda no tempo do Ocuparte, um dos oficineiros chamado Andrei cabeça explicou para eles que os sinais poderiam ser uma fonte de renda também. No final do curso foi com 8 malabaristas lo-

cais para São Luís e lembra: “nunca tinha feito sinal com tantas pessoas juntas, éramos 8 malabaristas em São Luís!” (ANDREI, 2020). Sobre a vida pautada nessa prática, Cleiton disse que desde 2012 vive totalmente da arte circense, mas que antes combinava essa prática com outros tipos de trabalho. Sobre esse início nos sinais, Leonardo (2023) relembra: “A gente começou a praticar, mas ainda não era rentável. A partir do momento em que o Andrei veio para cá e falou assim: oh galera é possível tirar um dinheiro indo para o semáforo”.

Assim, eles transformam o tempo dos sinais no tempo de uma apresentação circense, exigindo um controle de tempo e da técnica corporal para a execução do malabarismo. Vale salientar aqui que de acordo com os estudos de Mauss (2003) é possível compreender que estamos lidando com uma arte de utilização do corpo humano que é aprendida e reproduzida por meio de processos educativos. Pois para ele “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar em instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, o meio técnico do homem é o seu corpo” (MAUSS, 2001, p.407). Portanto, as técnicas do corpo antecedem as técnicas vinculadas aos instrumentos e podem ser classificadas de acordo com quatro aspectos, dos quais, nos interessa o da “transmissão da forma das técnicas”, ou seja, toda dimensão social relacionada aos aspectos educativos e de socialização.

Eles constituem, também, a paisagem temporal dos semáforos, ressignificando sentidos e possuindo, antes de tudo, um conhecimento sobre os tempos dos sinalizadores e dos modos de vida naquele lugar. Certa vez, Cleiton e Tico Natureza dialogam:

Onde tiver sinal mais prolongado né. Até falar.. o sinal da BR, ali do viaduto vamos dizer que era 50 segundos ou era 1 min..

Cleiton: era 45 segundos

Hoje tá 30 segundos

Dai chegamos e fui jogar lá. Oxe já abriu!

Cleiton: Quebrou as pernas

Não, dá pra jogar! Acostumamos, só que é aquele lance.

Não tem mais descanso

Antigamente você fazia a manobra. Agora só faz mesmo tantamtam e tem no mínimo 5 segundos para vc sair, passar o chapéu.

Quando pensamos todo esse contexto narrado em relação aos estudos de Leroi-Gourhan (1987) é possível considerar adaptação dos ritmos do corpo, com os artefatos em movimento com os dos semáforos. A sincronização dos ritmos, contudo pode, e deve, ser contextualizada nos âmbitos das táticas

(CERTEAU, 2018), ou seja, é necessário termos uma percepção abrangente desses malabaristas. Mesmo considerando as divergências entre Leroi-Gourhan e Mauss (BRITO, 2015), não se pode negar a possibilidade de diálogos das perspectivas. Além dos ritmos, sincronizados e com naturezas táticas, é possível notar um comportamento operatório global que envolve uma fusão e mescla de elementos que vão desde os fisiológicos até os culturais.

Pelos estudos de Ingold (2021) podemos dizer que eles compõem a paisagem, assim como a paisagem também os constituem. Não se trataria de uma paisagem marcada apenas nas lembranças e nos ritos ordinários e morfológicos da vida moderna, mas também pelo engajamento de atores que se envolvem mutuamente entre si e em relação a um conjunto de práticas cotidianas. Por um viés focado na fronteira étnica (BARTH, 2000), a compreensão do coletivo de artistas não passaria por um isolamento em relação a uma ideia de agrupamento maior caracterizado na cidade, mas justamente na habilidade de transitar entre as fronteiras, mobilizando um repertório de possibilidades (MURA, 2011) que inclui conhecimentos locais dos tempos, sinais e fluxos, conhecimentos especializados adquiridos dos processos de socialização e aprendizagem nas universidades e movimentos, citados anteriormente, que possibilitou a formação de ideais de cidadania e crítica ao sistema.

A técnica e a sociabilidade podem ser observadas no cotidiano desse artista. Nesse sentido, por volta das 10 horas da manhã do dia 18 de abril de 2018, no sinal da UNIMED da Rua Ceará (centro da cidade), observei Cleiton Viana se concentrando e esperando o sinal vermelho passar, mas dessa vez entrou em cena com um diabolô na mão e outro carregado entre o braço e o tronco. Ele escorregava os objetos da mão e do tronco, exigindo outras musculaturas e movimentos para montar a inserção dos dois sobre o cordão e depois iniciar o espetáculo de movimentos que parecem atribuir vida aos objetos.

Se o malabarista se constitui enquanto paisagem e narrador, mesclando-se ao cotidiano local e interagindo com outros artistas, sua relação com o diabolô não poderia ser diferente. Nesse contexto, é possível pensar que a interação entre sujeito e objeto pode ser invertida, dependendo da situação. Em alguns momentos, especialmente quando o diabolô é lançado para o alto, a queda livre do objeto afeta diretamente o corpo do malabarista, moldando sua musculatura e postura de acordo com uma série de movimentos concatenados.

Nessa perspectiva não dicotômica de oposi-

ção de sujeitos e objetos, é possível falar em “sujeitos da ação” e “objetos da ação”, pois em determinadas situações o humano pode ser sujeito, mas também poderia ser “objeto” trabalhado em outras (MURA, 2011). Em sentido similar, há casos em que os objetos, a depender do jogo de relações estabelecida entre as partes. É nesse sentido em que se pode pensar a paisagem dos semáforos carregadas no próprio corpo do artista, e viés próximo da corpografia (NASCIMENTO, 2016) e da noção de paisagem de tarefas (INGOLD, 2021).

Imagem 3 – técnica corporal com o diabolô



Fonte: Pereira, 2018

Antes do espetáculo, que é observado diariamente por muitas pessoas, existem bastidores caracterizados por um grupo de atores cujo trabalho é diretamente vinculado aos semáforos. No sinal do cruzamento entre a Rua Ceará e a Avenida Dorgival Pinheiro, Cleiton Viana tem apenas 1 minuto para realizar sua apresentação e competir pela atenção dos motoristas, juntamente com um vendedor de água e algumas jovens que distribuem panfletos de lojas. Assim, toda vez que o sinal era fechado, o senhor vendedor passava a transitar entre os carros, oferecendo algo e buscando chamar atenção pela proximidade com os motoristas. Já Cleiton Viana se posicionava na faixa de pedestres há aproximadamente uns cinco metros a frente das filas de carro e nos minutos finais é que transitava entre os carros com o chapéu para coletar dinheiro.

Contrariamente a relação tensa com o vendedor de água, verificamos que os artistas de rua dividiram o semáforo naquele dia e trocaram informações sobre os equipamentos. Na imagem 4 Cleiton Viana cumprimenta um artista o que estava de passagem pela cidade. Ele manuseava facões, mas também se arriscou em brincar com o diabolô.

Quando focalizamos mais no artista em si,

notamos que antes dos espetáculos, ocorre à organização dos equipamentos, um aquecimento, diálogo com outros artistas e um tipo de preparação do próprio ambiente onde ele deixa as coisas. A questão da segurança da bicicleta e demais adereços é fundamental, exigindo assim um conhecimento ambiental, pois Cleiton já nos relatou que certa vez teve a bicicleta furtada enquanto estava concentrado em seu trabalho, diante dos carros.

#### Imagem 4 – bastidores da técnica e da sociabilidade



Fonte: Pereira, 2018

No viés Goffmaniano (2013), os bastidores são os locais onde deveria ocorrer a organização da equipe e um tipo de preparação que é geralmente omitida no espaço público, onde se localiza a platéia. No caso daquele ambiente, as calçadas paralelas servem como esses locais de organização dos equipamentos, das trocas de ideias.

Embora o espaço seja aberto, as características dos artistas e dos equipamentos são embotadas (SIMMEL, 1973) em meio ao fluxo veloz de informações para que transita naquele centro comercial, marcado por muitos anúncios, carros de som, rádio poste, buzinas e vendedores de todos os tipos. Isso tudo é potencializado pelo movimento dos carros durante a abertura do sinal.

Já na situação de sinal fechado, o artista possui 1 minuto para ficar na frente de duas fileiras de veículos, atraindo para si uma centralidade visual e o foco da situação. Embora a relação com o artista estrangeiro tenha sido pacífica, na cidade de Imperatriz, Nem sempre isso ocorre, como é possível visualizar no relato feito por Cleiton, quando passou 1 mês em Brasília, em 2023:

Fui lá no começo do mês e fiz uns sinalzinhos lá. Lá perto de Santa Maria, no Gama. Dei uma brincadeira lá, boa. Só que andando por Brasília, **eu pude perceber que tem uns caras lá que faz semáforos, assim, há algum tempo já, uns dez anos sabe. Ai o cara quer ser o dono do semáforo.** Tem muitos lá que só pra nóia mesmo. Faz os dez contos da noia e vão embora. Mas ele quer ser dono do semáforo, na hora que ele chega, o cara tem que sair. Tem um que é de lá. Acho que ele mora na rua. Tá há mais de dez anos a rua. Encontrei outro também, só que ele dança. Dança Break ai ele faz semáforo também. **Ele ta aprendendo a jogar clave agora, no semáforo que eu mais ia, no Santa Maria. Ai ele queria ser dono lá. Mas nós conversamos e foi tudo de boa: expliquei pra ele que a rua não tem dono né.** É de quem chegar primeiro. Esse que dança é do Piauí, mas já mora lá há uns dez anos também. Agora no final de ano ele faturou muito porque ele levava a família todinha. Tem quatro molequezinhas novos e a mulher estava grávida de outro, mas tinha perdido (VIANA, 2023).

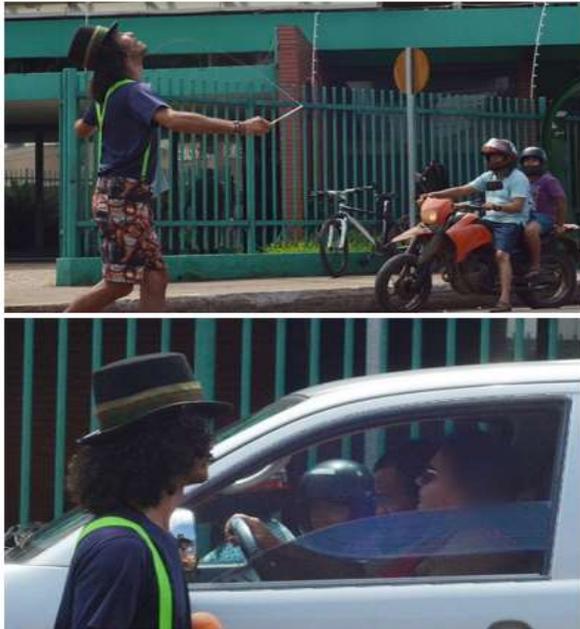
A situação a heterogeneidade de artistas de rua que, embora possuam em comum as apresentações de claves e outros equipamentos nos sinais, são distintos na maneira da aprendizagem, na concepção e sentido do trabalho e na relação com a rua. Observando tal situação, a luz da leitura de Barth (2000) é possível como o membro do THC expressa categorias e identificadores que servem para situarmos em relação à interação entre duas modalidades específicas de artistas. Contudo, a manutenção da fronteira, aqui, não significa em uma separação total entre grupos como se fosse um mosaico. É a dinâmica dessa abordagem que possibilita compreendemos todo esse trabalho dele, no sentido de manter um tipo de identidade, independentemente da cidade em que se apresente.

Além disso, se poderia falar em uma habilidade (INGOLD, 2015a) para desenvolver suas práticas em outros lugares e em outras condições. Segundo Debortoli e Sautchuk (2013) Ingold reconheceu a importância da proposta de técnica corporal de Mauss dando ênfase à noção de habilidade, tomada em relação à história das práticas sociais. Nesse caso, seria possível refletir sobre uma técnica política (MURA, 2017) focada na obtenção de condições de trabalho em um lugar diferente. Debortoli e Sautchuk (2013) percebem que Ingold compreende que a cultura não se constituiria de um conjunto de representações, mas modos de orientação, ação e interação que emergem das práticas nas quais os sujeitos se engajam, ou seja, pode ser compreendida por meio da habilidade, já que essa também é entendida por ele como uma forma de conhecimento prático. Para Ingold (2015) a habilidade. Ela é di-

ferente do hábito pois exige destreza, criatividade e engajamento físico ao lidar com ambientes que não lhe é familiar.

Retomando para ao trabalho de campo realizado no dia 18 de abril de 2018, um dado importante para compreender a tensão entre as narrativas a respeito de uma cidade da arte, e uma cidade econômica são as práticas da “evitação” e “aceitação”, presente nas falas dos interlocutores e nas interações que observamos no cotidiano deles.

Imagem 5 – Evitação e aceitação



Fonte: Pereira, 2018

Tanto por observação direta quanto por diálogos informais, Tico Natureza, Cleiton, Daniel Sena relatam que muitas vezes, algumas pessoas se posicionam como superiores, outros não olham para não ter que dar dinheiro, outros expressam desprezo ou medo. Na composição da imagem 5 é possível ver que a criança da moto observa e acompanha o movimento do artista enquanto uma senhora, do carro ao lado, ignora da presença dele.

Enfim, as situações dos semáforos são conectadas em uma complexa teia de relações e situações que explicitam um movimento gerado por esses artistas de rua, de um lado, e por empresários e os importantes produtores e difusores de informação de outro. Quando se foca o olhar mais especificamente para os sinais, Tico Natureza (2018) explica que alguns ajudam por medo ou pena, Pires (2023) complementa “Acho que nem todo mundo tem essa concepção do que é cultura. Porque aqui em Imperatriz, eu vejo que é mais de indústria, de trabalho. Não é uma cidade de valorização cultural.”

Imagem 6 – uma revolução cotidiana pela arte de

rua



Fonte: Pereira, 2018

Enquanto a cidade segue como o segundo centro econômico do estado do Maranhão, esses artistas de rua fazem e narram uma cidade que não é apenas capital, mas é também humana. Uma narrativa cotidiana e solitária frente a uma estrutura econômica e discursiva bem aparelhada e ramificada por várias instituições e atores da cidade. A evitação e a aceitação (Imagem 5) refletem aspectos históricos e sociais próprias da formação dessa urbe “nordestina”, tão disputada que surge em uma região marcada pelo conflito de terras, pelas queimadas, pela extração mineral e forte migração de pessoas das regiões centro oeste, sudeste, norte e sul. Nesse sentido, esses artistas se colocam diante de uma poderosa e assustadora estrutura social, lutando por mudança com sua arte cotidiana nas ruas (Imagem 6). Demonstram uma forte autonomia de fazer arte circense pelo prazer de se conectar com uma perspectiva alternativa existente em outras cidades do mundo.

### Conclusões preliminares

Ainda no viés de Certeau (2018) pode-se dizer que esses artistas circenses não apenas escrevem a paisagem urbana cotidiana, como também convidam transeuntes, motoristas e outros atores para escreverem juntos, em uma narrativa de espaço com capacidade de tensionar com uma ideia estritamente econômica de cidade. Por outro lado, a resistência deles ao longo desses 14 anos sinaliza a necessidade de pesquisas e um debate que reflita sobre qual o tipo de cidade que se deseja.

Mais que defender uma visão cínica de oprimidos, verificamos na Trupe de Habilidades Circenses um potencial de criatividade fundamental para alimentar uma narrativa de ruptura com as lógicas predatórias, capitalcentristas e promotoras do enfraquecimento de quaisquer instituições ou atores sociais que tentem oferecer outra possibilidade de debate ou modelo mais humano.

Verificamos que se trata de uma cidade fronteira (MARTINS, 1997) na qual a arte de rua

apresenta-se em uma situação de desencontro de temporalidades históricas. Dessa forma, a ideia de uma cidadania cultural identificada no “ocuparte” e nas práticas dos malabaristas é tensionada por uma visão empresarial de cidade que conta com o apoio de instituições e atores de destaque econômico e social. Esse desencontro pode ser observado, de forma prática, nas expressões de evitação e em um grande investimento intelectual e institucional, que praticamente os ignora em detrimento da narrativa capitalcentrista. Isso para não se mencionar os estigmas materializados em classificados como vagabundos, drogados, entre outras coisas expressos verbalmente ou por meio de expressões faciais, nas ruas.

Podemos dizer que, quando esses artistas passaram a aparecer nos semáforos, ocorreu um tipo de ruptura com a situação da área comercial. Iniciou-se outro tipo de narrativa alimentada pontualmente por professores e profissionais engajados na cultura, como, por exemplo, Fábio Cardias, Daniel Sena, Lília Diniz. Contudo, essa perspectiva de direito social, lazer e cultura, parece não ter sido alcançada historicamente na consciência de grande parte da população e de algumas instituições locais que tendem a privilegiar a narrativa “capitalcêntrica” de cidade. Enfim, mais que situações isoladas nos semáforos do centro da cidade, tais interações e a trajetória do coletivo de artistas sinaliza duas posições que se tensionam e se ramificam para várias outras instituições e espaços da cidade.

## Referências

- BARRETO, M. A. As performances do circo na rua. 2017 215f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2017.
- BECHELANY, Fabiano C. “Flecha é igual 22”: gesto técnico e transformação no arsenal de caça dos Panará. In: Carlos Emanuel Sautchuk. (Org.). Técnica e Transformação: Perspectivas Antropológicas. 1ª ed. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017, v. , p. 265-292.
- BARTH, Fredrik. O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas (organização de Tomke-Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. O desencantamento do mundo. Estruturas econômicas e estruturas temporais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.
- BRITO, RAINER MIRANDA. A proposta da Tecnologia Comparada. ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO, v. 1, p. 203-232, 2015.
- CERTEAU, Michel: A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2018.
- DEBORTOLI, J. A. O.; SAUTCHUK, C. E.. Técnica: participação, envolvimento e aprendizagem em contextos de prática social. Perspectivas para novas abordagens teórico-metodológicas. Licere (Centro de Estudos de Lazer e Recreação. Online), v. 16, p. 1-19, 2013.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais. Editora Perspectiva, 2021.
- \_\_\_\_\_. Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BENJAMIN, Walter. (1994). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas v. 3).
- ENCICLOPÉDIA DE IMPERATRIZ -150 anos: 1852-2002. Imperatriz: Instituto Imperatriz, 2003.
- ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, set. 2005. p. 133-68. (Col. SurSur)
- GOFFMAN, Erving. Ritual de Interação. Ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2012.
- INGOLD, T. A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. In: Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015, p. 70-94. Coleção Antropologia
- INGOLD, Tim. A temporalidade da Paisagem. IN: A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem / organizador :Altamiro Sergio Mol Bessa. - Belo Horizonte : Escola de Arquitetura da UFMG, 2021. 272 p. : il.-(npgau)
- INGOLD, Tim. Andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade. In: Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, 2015a. P. 70-94.
- LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a palavra: 2 - Memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 1987.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Ensaios de sociologia. (Trad. Luís João Gaio e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MARTINS, José de Souza. “O tempo da fronteira.

Retorno à controvérsia sobre o tempo histórico da frente de expansão e da frente pioneira”. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia USP*, v.8, n.1, maio de 1996. São Paulo: USP, 1996. p.25-70.

MURA, Fábio. A política como técnica de uso e como ato transformador: algumas reflexões a partir do caso dos Kaiowa de Mato Grosso do Sul. IN: *Técnica e Transformação: perspectivas antropológicas / organização de Carlos Emanuel Sautchuk*. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017. 500p.

MURA, Fabio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da Técnica e da Tecnologia. *Horizontes Antropológicos (UFRGS. Impresso)*, v. 36, p. 95-125, 2011.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. A cidade no corpo: diálogos entre corpografia e etnografia. *Ponto Urbe*, n. 19, p. [10 ], 2016

\_\_\_\_\_. DESCOLONIZAR O URBANO PARA VER O “OUTRO”: Ideologias, imagens e a invisibilidade indígena nas cidades médias. *Revista Iluminuras*, v. 19, p. 233-265, 2018b.

REIS, Hyana. Malabarista de diabolô. *Correio Popular*. QUARTA-FEIRA, 03 DE ABRIL DE 2013. EDIÇÃO 603 ANO III IMPERATRIZ-MA

SIMMEL, Georg. 1973 [1903]. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. SIMMEL, Georg. *A Sociabilidade*. In: *Questões Fundamentais da Sociologia: Indivíduo e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 118 páginas.

## Entrevistas

VIANA, Cleiton. Entrevista I. [Abr. 2018]

COSTA, Francisco Admael de Souza II. [Set. 2020]

ANDREI, Deivid. Entrevista III. [jan. 2023]

SENA, Daniel. Entrevista IV. [fev. 2023]

PIRES, Leonardo Conceição. Entrevista V. [fev. 2023]

VIANA, Cleiton. Entrevista V. [Fev. 2023]